This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

150 P

DU

THÉATRE ITALIEN

ET

DE SON INFLUENCE

SUR

LE GOUT MUSICAL FRANÇOIS.

DU

THÉATRE ITALIEN

ET

DE SON INFLUENCE

SUR

LE GOUT MUSICAL FRANÇOIS.

PAR

M. JOSEPH D'ORTIGUE.

Virtutem incolumem odimus,
Sublatam ex oculis quærimus, invidi.
HOR.

Paris,

AU DÉPOT CENTRAL
DES MEILLEURES PRODUCTIONS DE LA PRESSE,
RUE NEUVE-RACINE, 1, PRÈS DU LUXEMBOURG.

1840

ML3858
G77
[redacted]

c534

Imprimerie de Pollet et Cᵉ, passage Lemoine. — VASSAL.

A Monsieur

Léon Kreutzer.

Vous savez, mon ami, que ce livre est écrit depuis quelque temps. Inutile de vous rappeler la circonstance, ou plutôt le fait, curieux autant qu'instructif, qui y donna lieu. Ce fait est désormais acquis à l'histoire.

Vous savez aussi le but que je me suis proposé dans ce petit écrit : c'est bien moins d'attaquer l'é-

cole italienne dans ses œuvres que de montrer à quel point l'engouement et l'infatuation où l'on est depuis long-temps en France des doctrines et des théories émanées d'elle ont nui au développement de l'art ainsi qu'à l'intelligence des productions musicales conçues en dehors des traditions ultramontaines. Il n'est que trop vrai : le système lyrique de cette école a tellement prévalu parmi nous, soit à cause de l'excellence des virtuoses italiens, soit parce qu'il est plus en harmonie avec les goûts superficiels de la classe élégante de la société et qu'il s'associe à l'idée de ce qui est réputé à la mode et de bon ton, que la plupart des opinions en musique sont exclusivement fondées sur les préjugés et les notions vraies ou fausses répandus par cette même école. Or, il étoit nécessaire de faire voir l'insuffisance, en certains cas, et, dans d'autres, les dangers de cette règle unique de nos jugements en musique, règle étroite, exclusive, qui d'ailleurs, par sa généralisation, tend à détruire la distinction des divers ordres d'inspirations musicales, à établir la confusion de tous les genres, comme aussi à ne tenir aucun compte des conditions de ce qu'on appelle l'individualité chez les compositeurs.

C'est pour cela qu'il m'a semblé à propos d'opposer aux doctrines promulguées par l'école italienne

une formule plus large d'esthétique et de critique appropriée à l'état actuel de la musique.

Songeant, après cela, aux entraves de toute nature que les jeunes compositeurs, ceux surtout qui se recommandent par des convictions sincères et la hardiesse de leurs conceptions, rencontrent à chaque pas dans leur carrière, j'ai cru devoir examiner le système des administrations théâtrales dans ses rapports avec les intérêts de l'art et le sort des artistes. De cette exposition des bases de ce qu'on peut nommer l'organisation matérielle de l'art parmi nous, j'ai dû passer naturellement à la Presse et au Public, que cette organisation enlace dans son vaste réseau,

Ce qui existoit naguère existe encore, et même, sous le principal point de vue de mon travail, l'état des choses, loin de s'améliorer, empire, s'il est vrai, comme je l'entends dire, que le Théâtre-Italien menace d'envahir notre première scène lyrique.

Ce n'est pas tout : plus que jamais, les questions de la mélodie et de l'harmonie, du rhythme, de la phrase carrée, de l'instrumentation, de la musique imitative et pittoresque, etc., etc., agitent le monde musical, et il est probable qu'elles l'agiteront longtemps encore. Nées à l'apparition des œuvres de Beethoven, de Weber, de Schubert, des deux grands ouvrages de M. Meyerbeer, ces controverses se

sont ravivées avec fureur à l'époque de *Benvenuto Cellini* et se continuent à l'occasion de *Roméo et Juliette*. Voilà donc mon livre, mon ami. J'en dégage seulement le détail de certaines petites intrigues du moment, n'y laissant que ce qui peut profiter aux nouveaux venus.

Mais c'est assez parler de mon livre.

Je viens de nommer *Roméo et Juliette*. Notez bien que je dis simplement *Roméo et Juliette* sans dire drame, ni symphonie, ni symphonie avec chœurs. C'est qu'effectivement *Roméo et Juliette* n'est rien de tout cela; mais c'est plus que tout cela, c'est tout cela ensemble, symphonie, drame lyrique, symphonie avec chœurs à la fois.

Prenez le drame, non le drame de Shakespeare proprement dit, mais le drame dans son type absolu, dans ce qui le constitue fondamentalement chez les anciens comme chez les modernes; prenez-le avec ce personnage collectif, personnage fatal ou providentiel qu'on nomme le Chœur; prenez-le avec son prologue, son exposition, son action, sa péripétie qui est son dénouement intime et sa moralité qui est son dénouement social; prenez le drame ainsi conçu dans son étendue la plus complète, vous le trouvez tout entier dans *Roméo et Juliette*, et vous le trouvez indépendamment de la symphonie.

Prenez maintenant la symphonie, la grande symphonie, l'hymne aux cent voix de Beethoven; ou plutôt, prenez la symphonie telle qu'elle s'est agrandie encore entre les mains de l'auteur de *Benvenuto Cellini* dans la *Fantastique* et dans *Harold*; prenez cette symphonie issue de Beethoven, issue de Mozart, issue de Haydn et se développant à chaque degré; prenez-la avec ses formes arrêtées naguères, plus élastiques aujourd'hui d'*allegro*, d'*adagio*, de *scherzo*, de *finale*; prenez-la avec sa majesté, son grandiose, sa fougue, sa passion, sa variété de détails, ses scènes lugubres, ses scènes riantes et naïves, ses peintures du monde visible, ses pressentiments du monde invisible; hé bien, cette symphonie, vous la retrouvez dans *Roméo et Juliette*, tout entière, au complet, et cela indépendamment du drame.

De telle sorte que drame et symphonie se mêlent, se pénètrent sans cesse dans cet œuvre extraordinaire de *Roméo et Juliette*; de telle sorte que drame et symphonie s'y fondent l'un dans l'autre, et cependant ne s'y confondent pas l'un avec l'autre. Ce sont deux touts dont il a été fait un tout. C'est une union mystique de deux genres distincts, ayant chacun, dans l'ouvrage en question, leur vie propre, leur valeur indépendante et absolue.

Vous avez admiré, mon ami, ce beau lac de Ge-

nève, pur, calme, azuré, que le plus impétueux des fleuves, aux eaux bouillonnantes et sablonneuses, traverse dans sa longueur. Permettez-moi de me servir de cette image pour vous faire sentir l'idée que je conçois, et faites vous-même les restrictions que l'on doit apporter à toute comparaison. Eh bien! dans cette œuvre de *Roméo et Juliette*, le drame c'est-à-dire l'antagonisme et la lutte des sentiments, le développement des passions et l'action qui en résulte, traversent, sans en altérer la limpidité, la symphonie, qui, à son tour, fait jaillir sur le drame les ondes mélodieuses de sa lyre, sa poésie, son idéalité. Le compositeur s'empare vaillamment de ces deux éléments, et force fleuve et lac à rouler leurs flots dans le même lit.

Voilà pour la conception totale de l'œuvre; voilà pour sa création métaphysique; voilà pour le jet primitif et spontané de la pensée de l'auteur. Et remarquez bien, mon ami, que le génie de la musique (je ne parle pas de tel ou tel génie en particulier, mais de cette puissance qui préside aux destinées de l'art), remarquez bien que le génie de la musique devoit infailliblement pousser l'art dans cette voie.

Ces deux grandes choses, le drame lyrique et la symphonie, si complètes, si développées aujourd'hui, ne devoient pas plus long-temps vivre d'une exis-

tence isolée et suivre des courants contraires. Un attrait puissant les appeloit invinciblement l'une vers l'autre. Tandis que le drame lyrique devenoit de plus en plus symphonique, la symphonie devenoit de plus en plus dramatique. Au point où la symphonie étoit arrivée, elle ne pouvoit se résoudre à ne servir que d'accompagnement au drame, de même qu'au point où le drame lyrique étoit parvenu, il ne pouvoit se contenter de fournir des chœurs à la symphonie, à titre de superposition ou de simple soudure.

De plus, à ne parler que de la symphonie seule, comment concevoir que des formes déjà fixées, celles de Haydn, celles de Mozart, celles de Beethoven même, formes qui ont toujours été l'expression nécessaire de la pensée qui les féconda; comment concevoir, dis-je, que ces formes soient devenues aujourd'hui autant de lois imprescriptibles dans lesquelles le compositeur sera tenu à tout jamais de s'emprisonner? Et si ce compositeur arrive avec une pensée nouvelle, — et l'on a beau dire, toujours une pensée nouvelle reflète à certains degrés les sentiments, les idées générales, les tendances intellectuelles d'une époque, — il faudra donc que ce compositeur s'interdise de créer sa forme, d'incarner sa pensée à lui dans sa forme à lui! Mais alors, qu'est-ce que l'invention? qu'est-ce que le

génie? Plus rien; la forme, c'est tout. Cela s'appelle le matérialisme pur.

Admettons qu'un compositeur d'un grand talent fasse des symphonies dans le cadre de Haydn, dans le cadre de Mozart, dans le cadre de Beethoven; admettons même qu'il les fasse aussi belles que celles de Haydn, de Mozart et de Beethoven, ce compositeur ajoutera-t-il quelques richesses à l'art? ce compositeur sera-t-il l'égal de Haydn, de Mozart, de Beethoven? Point. Et pourquoi? Parce qu'il sera imitateur, et non créateur. Ceci est niais à force d'être vrai.

Que faire cependant dans la symphonie, après Haydn, après Mozart, après Beethoven, après l'auteur de *la Fantastique* et d'*Harold*? Ce n'est pas à moi à le dire, et, pour mon compte, je n'en sais rien. Tout ce que je sais, c'est que le compositeur futur sera tenu de faire autrement que les grands musiciens que je viens de citer. En attendant, l'auteur de *Roméo et Juliette*, obéissant instinctivement à cette force des choses qui, dans chaque ordre d'idées, entraîne tout élément à son but, a trouvé le moyen de faire embrasser le drame lyrique et la symphonie dans une magnifique unité et de leur faire contracter une alliance intime. Il est vrai de dire que la symphonie et le drame lyrique ne de-

mandoient pas mieux, bien que certains esprits naguères nous les représentoient presque comme ennemis.

Mais j'entends autour de moi des voix qui murmurent et qui disent : « Le monde musical va » bien vite ! à peine sommes-nous familiarisés avec » les formes de Beethoven, à peine avons-nous re- » pris notre aplomb après l'ébranlement qu'il nous » avoit communiqué, à peine enfin commençons- » nous à nous réchauffer à l'influence de son génie » que voici venir l'auteur de *Roméo et Juliette* qui » nous donne une nouvelle impulsion ; et qui peut » prévoir à quelle limite il s'arrêtera ? Étoit-il be- » soin d'une seconde secousse si voisine de la pre- » mière ? ne falloit-il pas entre les deux une halte, » quelques instants de repos ? »

D'abord, permettez-moi, mon ami, et comme parenthèse, de vous arrêter sur ces premières paroles : *Le monde musical va vite !* Sans doute, la musique va vite aujourd'hui ; elle avance, elle progresse, ou tout au moins (ceci soit dit pour ne choquer personne) elle se meut et s'agite fortement, tandis que les autres arts, la peinture, la sculpture, l'architecture, sont stationnaires, parce que ces arts n'ayant plus pour objet que des formes matérielles convenues ou des formes immobiles, sont dé-

pourvus momentanément de sève et de vie. La musique, au contraire, en se retrempant de plus en plus à son origine, qui est celle de la parole même dont elle n'est qu'une transformation, en s'identifiant toujours davantage avec le langage, qu'elle supplée si admirablement là où la puissance du langage s'arrête, c'est-à-dire dans l'ordre illimité de l'expression des sentiments vagues et indécis, la musique devient par cela seul comme un second instrument de l'intelligence, et elle va vite, comme la pensée va vite, en vertu de la loi de l'harmonie des ensembles.

Cette seule considération, tirée de la nature des éléments de la musique, suffiroit pour rassurer les esprits, dans le cercle plus restreint des intérêts de l'art, sur les dangers prétendus d'un développement continu, d'un progrès incessant. Mais que peut-il résulter de fâcheux pour l'art de ce que son domaine, agrandi par Beethoven, s'agrandisse encore par un nouveau venu? Beethoven, dont on parle, a-t-il empêché Weber, Schubert, Rossini, de se produire? L'éclat de cet astre a-t-il absorbé un seul de leurs rayons? Et cependant Rossini, Schubert, Weber ont imprimé un mouvement remarquable à l'art sous différents rapports.

Je sais quelqu'un, mon ami, qui ne se laissera

pas décourager par d'aussi futiles, d'aussi timides calculs; quelqu'un à qui il seroit inutile d'apprendre que l'art est appelé à parcourir des phases inconnues par-delà les limites que notre impuissance lui assigne; quelqu'un dont la place est marquée déjà dans ce domaine futur de l'art, et parce que cette place a été noblement conquise par les siens, et parce qu'il y a en lui virtualité, persévérance, ardeur et attente patiente de l'heure. Comme le cher, le bon, le parfait Lambert Massart a hérité de cette prodigieuse exécution, de cette énergie, de cette grâce, de ce goût exquis, qui sont autant de traditions dans la famille de celui dont je parle, ce dernier, déjà héritier d'un nom illustre, le portera avec honneur et l'illustrera encore, parce qu'il marchera la tête haute et se garantira de tout vertige.

Je finis cette digression.

N'ai-je pas rencontré votre pensée, mon ami, en vous exposant la mienne sur la portée de l'idée-mère, de l'ensemble et de la conception de *Roméo et Juliette?* Si nous en venions maintenant aux détails de l'exécution, nous verrions qu'ils ne brillent pas moins par l'invention et l'originalité. A Dieu ne plaise que je soumette une pareille œuvre à une froide et minutieuse dissection. Mais qui peut méconnoître le cachet de la création dans l'idée de ces

prologues, de ces récitatifs harmoniques, tantôt procédant gravement à l'unisson, tantôt s'épanouissant en éclats d'harmonie, et où, suivant les exigences du drame, les deux tonalités ecclésiastique et moderne sont tour à tour si heureusement employées? Ces prologues lient non seulement entre elles les diverses scènes du drame, mais encore illuminent de toutes les clartés de la parole les scènes dont la peinture est réservée à l'orchestre, de manière que le sens dramatique et le sens musical marchent constamment de front sans trouble et sans confusion aucune.

Ce mérite éminent qui jaillit de cette espèce de concomittence du sens littéral dramatique et du sens musical se fait apercevoir dans toute la partie instrumentale de l'œuvre. Ainsi, dans l'introduction, ce motif plein d'impétuosité, fugué et contrepointé avec tant d'art, représente admirablement la querelle des Capulets et des Montaigus, comme la voix des trombonnes figure l'intervention solennelle et menaçante du prince. Ainsi, la belle mélodie des violons et du hautbois de l'andante en *fa* peignent les accents de Roméo soupirant sa mélancolie d'amour. Ainsi, dans l'allegro qui suit, cet allegro emporté, qui donne le vertige, qui fait ruisseler l'ivresse dans les sens et fait tourbillonner les têtes

comme un bal, le trait mugissant et obstiné des basses exprime la sourde fureur qui anime Tybald contre l'amant de Juliette. Ne sentez-vous pas que quelque chose de fatal pèse sur tout ce morceau? Ainsi, dans l'adagio, dans cette scène du jardin, la plus sublime, la plus profonde, la plus passionnée, la plus pathétique comme la plus mélodique inspiration qu'ait peut-être rencontré le compositeur, le dialogue des deux amants se dessine en traits que la parole elle-même seroit impuissante à rendre: élans brûlants, langage exalté de la part de Roméo; réponses craintives, entrecoupées, pleines d'anxiété dans la bouche de Juliette. Pourquoi faut-il que l'attention de l'auditeur soit partagée, au commencement de cette scène, entre l'orchestre et le chœur derrière la coulisse? Assurément, l'idée étoit poétique de faire arriver jusque dans le mystère et le silence du jardin les réminiscences du bal fredonnées par les jeunes seigneurs sortant de la fête; mais un simple trait jeté à travers le dialogue suffisoit, l'imagination de l'auditeur auroit fait le reste. C'est un grand tort à un auteur de vouloir paroître avoir plus d'esprit que le public. Quelle que soit l'habileté avec laquelle ce chœur s'entrelace dans les modulations de l'orchestre, il nuit par sa longueur à l'unité de l'adagio. Il est arrivé ici à

l'auteur de se complaire outre mesure dans son idée. Malgré ce que cet adagio gagneroit à la suppression au moins partielle du chœur, il n'en demeure pas moins ce qu'il est. Aussi, j'en ai bien la certitude, mon ami, vous plaindriez sincèrement les personnes que les dimensions de cet adagio effraieroient. Avec quel bonheur ne vous laissez-vous pas bercer à ces douces palpitations, à ces divines langueurs, à cette suave monotonie, à cet échange de paroles de flamme, à ces répétitions continuelles de la même idée, où l'idée se représente toujours nouvelle! Ah! qu'on ne vienne pas me parler ici de cette désastreuse théorie de l'effet inventée et formulée en vue de l'incapacité d'un certain public au profit de certains artistes qui ne recherchent d'autre but dans l'art que les applaudissements. Qui ne sait qu'il est des choses qu'on n'applaudit pas parce qu'elles appartiennent à un ordre de beauté trop élevé? qui ne sait qu'il en est même qui font pleurer quelques personnes et qui laissent froide la multitude, parce qu'elles sont d'autant plus sublimes qu'elles ne disent rien aux sens? qui ne voit que les longs développements dans une scène du genre de cet adagio sont une condition de la vérité? Rendons grâce aux compositeurs de n'avoir pas tenu compte de cette théorie de l'ef-

fet, car, s'il en eût été ainsi, nous n'aurions ni l'adagio de *la Pastorale*, ni l'introduction instrumentale de la scène des tombeaux dans *Robert-le-Diable*, ni enfin l'adagio de *Roméo et Juliette*, trois pages immortelles en vérité!

Ainsi, dans tout cela, la symphonie marche à mesure que marche le drame. Le sens mélodique et le sens dramatique se déroulent l'un l'autre, comme je l'ai dit, en s'enlaçant sans cesse, sans jamais s'embrouiller.

Il en est de même dans le scherzo. Vous me dispensez de le prouver, n'est-ce pas? Ne seroit-ce pas folie de chercher à peindre l'effet de toute cette féerie instrumentale à propos de la reine Mab, de ce pianissimo constant des sourdines, de ces violons divisés tenant des notes harmoniques à l'extrémité de l'aigu, au-dessous desquelles plane cette mélodie voilée du cor anglais, puis ces altos bondissants, puis encore ces notes harmoniques de la harpe quand les notes harmoniques des violons se taisent, puis ces fanfares de cors, puis ce rhythme des tymbales, puis ces points d'orgues capricieux, puis ce murmure confus du crescendo, puis ces échos de la cymbale antique, puis, dans tout cet ensemble, cette forme vaporeuse qui s'en va toujours grandissant, grossissant, se rapetissant, se rapprochant, s'éloignant, et qui

enfin brille et s'éteint comme un éclair dans la nuit du silence?

Rappelez-vous, mon ami, ces vers délicieux du livret de M. Emile Deschamps, ces paroles du scherzino vocal sur lesquelles le compositeur a mis une musique fantastique d'un autre genre, mais non moins sémillante, non moins insaisissable dans ses fugitives nuances :

Mab, la messagère
Fluette et légère!...
Elle a pour char une coque de noix
Que l'écureuil a façonnée;
Les doigts de l'araignée
Ont filé ses harnois.

Durant les nuits, la fée, en ce mince équipage,
Galoppe follement dans le cerveau d'un page
Qui rêve espiègle tour
Ou molle sérénade
Au clair de lune sous la tour.
En poursuivant sa promenade
La petite reine s'abat
Sur le col bronzé d'un soldat...
Il rêve canonnades
Et vives estocades...
Le tambour !... la trompette !... il s'éveille, et d'abord
Jure, et prie en jurant toujours, puis se rendort

Et ronfle avec ses camarades.
C'est Mab qui fait ce bacchanal !
C'est elle encor qui, dans un rêve, habille
La jeune fille
Et la ramène au bal.
Mais le coq chante, le jour brille,
Mab fuit comme un éclair
Dans l'air.

Tout cela ne saute-t-il pas aux yeux dans l'orchestre? Le compositeur tient en ses mains la baguette magique. Il y a dans ce scherzo, les procédés d'un mécanisme prodigieux.

Ici, comme partout jusqu'à présent, le drame dans la symphonie, la symphonie dans le drame, et toujours distincts l'un et l'autre.

Et, voyez ! telle est la singulière puissance de cette association, de ce concours du sens littéral qui constitue le drame, et du sens musical d'où découlent la poésie et l'idéalité, que si, par hasard, l'un de ces deux éléments venoit à manquer, l'auditeur dérouté perdroit aussitôt le fil de l'action et s'égareroit infailliblement dans un labyrinthe de notes. Ces deux éléments sont comme deux astres qui ne peuvent briller qu'à la condition de se réfléchir l'un dans l'autre : que l'un des deux s'éclipse, tout tombe dans l'obscurité. J'ai bien regret de le dire, mais, soit fatigue, soit erreur systématique, c'est là ce qui est

arrivé à l'auteur, et dans quelle scène, grand Dieu! dans la scène du tombeau, après ce bel éclat de l'orchestre, après ce majestueux solo des cors et des bassons accompagné du pizzicatto des contrebasses, après le réveil de Juliette, d'une vérité un peu trop crue : c'est dans le moment du poison et du coup de poignard. Mais c'est là la péripétie! mais c'est là tout le drame! Hé bien, là, le musicien abandonne le sens musical, ne suit plus que le sens dramatique. Plus de poésie, plus d'idéalité. Je me perds dans je ne sais quel récitatif des violons, dans la peinture du coup de poignard, des effets du poison, les convulsions, les contorsions, les cris étouffés : je suis à la glace.

Comment se fait-il, mon ami, que le musicien ait fait une pareille faute, lui qui, dans un avertissement très-sensé nous dit : « C'est aussi parce que la » sublimité de cet amour en rendoit la peinture si » dangereuse pour le musicien *qu'il a dû donner à sa* » *fantaisie une latitude que le sens positif des paroles* » *ne lui eût pas laissée*, et recourir à la langue instru- » mentale, langue plus riche, plus variée, *moins ar-* » *rêtée et, par son vague même, incomparablement plus* » *puissante en pareil cas.* »

Mais il y a ici contradiction entre l'œuvre et la préface, et le compositeur a échoué precisément par

ce qu'il a voulu donner à la musique un sens trop fixe, trop arrêté, en dehors du sens musical, du sens idéal propre à la langue instrumentale. Heureusement le finale vient bientôt. Vous savez avec quelle puissance ce finale s'empare de l'auditoire et le transporte! Vous savez aussi comme le musicien, sans cesser d'être novateur hardi, s'y approprie les plus nobles, les plus touchantes inspirations de la bonne vieille école!

Il ne s'agit plus ici du drame intime, vraiment; il ne s'agit plus des amours de Roméo et Juliette, mais de la réconciliation des deux familles Capulet et Montaigu, par laquelle Shakespeare avoit primitivement terminé sa tragédie. Le Père Laurence vient dévoiler le mystère du mariage et de la mort des deux époux. Il raconte qu'il avoit béni cette union dans la vue de la réconciliation entre les deux familles. Il exhorte les deux partis à la paix. Ceux-ci résistent d'abord :

Silence! Malheureux! pouvez-vous sans remords
Devant un tel amour étaler tant de haine!...

. . . . . .

Grand Dieu! qui vois au fond de l'âme,
Tu sais si mes vœux étoient purs!
Grand Dieu! d'un rayon de ta flamme,
Touche ces cœurs sombres et durs!

Et que ton souffle tutélaire,
A ma voix sur eux se levant,
Chasse et dissipe leur colère
Comme la paille au gré du vent !

Il y a ici plus que l'intervention d'un homme, quelque soit l'ascendant que lui donne le caractère auguste et sacré dont il est revêtu; il y a l'intervention du ciel même. Les deux chœurs ennemis répondent :

Dieu ! quel prodige étrange !
Plus d'horreur ! plus de fiel !
Mais... des larmes du ciel !
Toute notre âme change !

Ensuite, à la vue du crucifix, ils s'écrient :

Nous jurons, par l'auguste symbole,
Sur le corps de la fille et sur le corps du fils,
Par ce bois douloureux qui console ;
Nous jurons, nous jurons par le saint crucifix,
De sceller entre nous une chaîne éternelle
De tendre charité, d'amitié fraternelle ;
Et Dieu qui tient en main le futur jugement
Au livre du pardon inscrira ce serment !

J'ai voulu seulement donner une idée de ce finale, le plus imposant, le plus beau peut-être qui existe... j'allois ajouter à la scène, tant il est dramatique.

Je passe sur l'analyse des détails. Vous n'ignorez pas, mon ami, que le poète n'a écrit que sous l'inspiration, et, pour ainsi dire, sous la dictée du compositeur.

Mais ne voilà-t-il pas que moi qui voulois rechercher avec vous les détails d'invention qui brillent dans les scènes diverses de *Roméo et Juliette*, je me suis laissé aller à perdre complètement de vue cette idée et à suivre à la piste celle de l'accord presque constant du sens dramatique et du sens musical. Oh! maudite logique! Mais ceci n'est qu'une causerie. Vous suppléerez sans peine à cette partie de ma tâche.

Encore une observation critique : dans la scène du convoi de Juliette, l'orchestre exhale ses plaintes sur un motif fugué en *mi mineur*. Le dessin de ce sujet procédant par intervalles chromatiques, prête un accent lamentable à ce morceau, tandis que les voix font entendre par intervalles une psalmodie continue sur la tonique *mi*. Cela est bien posé et d'un bel effet. Mais le compositeur retourne tout-à-coup son plan et place la fugue aux voix, la psalmodie dans l'orchestre. Encore un cas où l'auteur gâte son idée en la délayant. La psalmodie dans l'orchestre a perdu son caractère de deuil et ce je ne sais quoi de virginal que lui donnoient les voix de

femmes; les beaux contours de la fugue n'étant plus accentués par les instruments, s'effacent, pâlissent et dégénèrent en vocalises prolongées. Quant au *Requiem æternam dona eis Domine* qui termine, c'est une idée malencontreuse.

Dès son premier pas dans la carrière, l'auteur de *Roméo et Juliette* s'est posé fièrement en antagoniste de public, de la critique, des opinions reçues. Cela est hardi et beau, parce que cela témoigne d'une ferme conviction et de la conscience de sa propre force. Mais ne trouvez-vous pas comme moi que plus l'auteur élevera le public jusqu'à lui, en faisant aussi de son côté un pas vers le public, plus il formera son coup-d'œil à cette juste mesure, à ce juste niveau au-delà desquels on tombe dans ce qu'on appelle l'excentricité. Je vous parlois tout à l'heure de la théorie de l'effet en musique. Entendue dans son véritable sens et circonscrite dans ses limites naturelles, cette théorie est la perspective de l'oreille.

Mon avis à moi, c'est qu'il y a beaucoup de choses à enseigner au public; mais celui qui s'impose cette mission a aussi beaucoup à apprendre du public en retour.

Voilà ma causerie sur *Roméo et Juliette*. Résume-t-elle les idées que nous avons mises en commun sur ses

défauts si faciles d'ailleurs à corriger, et sur ses innombrables et incomparables beautés? Vous en jugerez.

Mais peut-être serez-vous d'accord avec moi sur ceci, que cette œuvre singulière de *Roméo et Juliette*, en même temps qu'elle est, dans sa conception, conforme à cette impulsion qui se fait sentir dans les hautes régions de l'art musical, est encore le développement logique du point de vue de l'auteur qui, dans ses deux grandes symphonies, la *Fantastique* et *Harold*, s'étoit, plus que tout autre, rapproché du drame. A certains égards, la *symphonie avec chœurs* de Beethoven peut être considérée comme précédent.

Cette idée répond, ce me semble, à l'objection qui pourroit être faite sur la définition d'une œuvre pareille, sur la valeur de ce nouveau genre et l'avenir qui lui est réservé, objection dont, pour mon compte, je ne m'inquiète guères. *Roméo et Juliette* n'est pas une création *sui generis*, comme la symphonie proprement dite, c'est un mélange de genres comme l'oratorio, comme l'opéra : il participe de tous les trois. Une objection semblable pourroit être faite en France, mais elle ne le sera certainement pas en Allemagne, ni même en Angleterre. Dans ces deux pays l'on diroit : c'est de la musique de festival; et, les progrès de notre éducation musicale ai-

dant, j'espère bien que la France aura ses festivals.

Deux mots encore : je voudrois savoir comment il se fait que *Benvenuto Cellini* est réputé inexécutable, tandis que *Roméo et Juliette* qui contient des parties évidemment bien plus difficiles, telles que le scherzo instrumental, le scherzino vocal, a été rendu de la façon la plus merveilleuse.

C'est qu'apparemment l'auteur conduisoit lui-même son orchestre ; que M. Dietsch, aussi excellent compositeur qu'habile maître de chant, dirigeoit les chœurs, et que l'un et l'autre avoient affaire à gens de bonne volonté.

Il faut ajouter qu'Alizard est le plus grand chanteur que nous ayons. Quelle belle voix et quelles larmes dans la voix ! quel timbre puissant ! quelle méthode large et parfaite ! quelle sensibilité vraie ! quelle onction !

Quant à la question du rhythme, dont je traite assez au long dans mon livre, et à celle de la musique imitative, je n'y ai pas touché dans l'analyse qui précède, par la raison qu'un très-spirituel écrivain s'est chargé de ce soin. Voici ce que je lis dans un journal de musique à l'occasion de *Roméo et Juliette :*

» S'il n'existoit pas dans le monde musical des

» préventions de ce genre, on n'auroit pas assailli
» d'autant de critiques ce qu'on appelle le système de
» M. Berlioz. En ce qui touche les choses essentielles
» de l'art, la mélodie et le rhythme, les innovations
» de M. Berlioz me paroissent beaucoup moins
» graves qu'on ne le dit tous les jours.

» Supposons que les auditeurs n'aient pas la tête
» échauffée par les dissertations sur le rhythme bi-
» naire et le rhythme ternaire et sur la phrase carrée,
» je suis convaincu que nous entendrions moins de
» critiques sur les symphonies de M. Berlioz. Le
» mélange des rhythmes, eh! mon Dieu! les petites
» filles qui ont douze leçons de piano et qui jouent
» les six premières sonates de Nicolaï et de Steibelt,
» font du rhythme binaire avec la main droite et du
» rhythme ternaire avec la main gauche; et les plus
» minces compositeurs, en variant à l'infini les sub-
» divisions d'un temps dans une mesure quelcon-
» que, produisent mille irrégularités de rhythme
» dont ils ne daignent pas s'apercevoir! On chante
» partout des airs nationaux qui, nulle part, n'ont
» seize mesures, et il y auroit des musiciens bien
» étonnés, si on leur démontroit que ce qu'ils regar-
» dent comme une détestable innovation se réduit
» tout simplement à une nouvelle manière de barrer
» les mesures.

» Les mots de musique imitative ont aussi exercé
» une grande influence. On a combattu ce système
» avec tout aussi peu de discernement; la musique
» imitative et les ridicules qu'on lui attribue sont
» d'une date très ancienne. La scène de Haydn et
» de Bernadone qui étendit ses deux coudes sur le
» clavier d'un piano pour imiter l'effet de l'orage,
» voilà de la musique imitative. Le compositeur qui
» déroule une succession de septièmes diminuées et
» qui met gravement en note : *Ici on entend le fré-*
» *missement des peupliers agités par le vent*, voilà en-
» core un musicien imitatif. Grétry, dans ses *Essais*
» a formulé un code parfait en genre, etc., etc.[1] »

Vous voyez que mon livre a déjà un bon auxiliaire.

Mais ne trouvez-vous pas ma lettre bien longue pour un livre très-court? il ne tient qu'à vous d'en faire un chapitre.

PARIS, le 19 décembre 1839.

[1] *France musicale* du 1er décembre 1839, art. de M. J. Maurel.

AVIS.

Nous étant proposé de donner dans ce livre une idée juste du système lyrique italien, notre insuffisance personnelle nous faisoit un devoir d'invoquer à notre appui les autorités les plus graves de toutes les époques. Parmi ces autorités, nous avons donné la préférence à celles qui tiennent le premier rang dans la littérature musicale italienne. C'est pourquoi notre texte se trouve, en plusieurs parties, comme hérissé de citations et de traductions ; c'est pourquoi nous l'avons appuyé de *Pièces Justificatives*. Quant à nos traductions, nous prévenons qu'on ne doit pas y chercher une élégance que nous avons cru devoir constamment sacrifier à la fidélité la plus scrupuleuse. Quant aux *Pièces Justificatives*, nous en conseillons d'autant plus la lecture, qu'à nos yeux elles font corps avec notre propre texte.

Nous faisons la même recommandation pour le morceau qui termine le volume. Ce morceau est un fragment d'une satire vive et mordante, que Benedetto Marcello, patricien de Venise, à la fois théoricien, prosateur, poète distingué, et dont la collection des *Psaumes* sera toujours regardée comme un des plus beaux monuments de l'art, publia sous le titre de *Il Teatro alla moda*. Cet opuscule, rempli d'allusions dont on pourroit faire l'application à notre temps, est successivement adressé aux poètes, aux compositeurs, aux virtuoses, aux cantatrices, aux entrepreneurs, aux ins-

trumentistes, etc., etc. L'auteur donne à toutes les classes de personnes qu'il passe en revue, et sur le ton d'une ironie continuelle, les avis nécessaires pour obtenir la vogue. Cette satire, devenue rare aujourd'hui, et connue seulement de quelques érudits et bibliophiles, parut, suivant Lichtenthal, en 1720 : le P. Martini cite une édition de Venise de cette année; une seconde fut publiée en 1738 ; on en cite une troisième de Milan, sans date; une quatrième de Vienne, 1790, et trois autres encore. Bien que Marcello emploie, dans son style, un assez grand nombre de locutions vénitiennes, la lecture de son écrit ne présente pas de sérieuses difficultés. Aussi nous sommes-nous dispensé de traduire l'extrait que nous en avons fait, pour ne pas grossir inutilement le volume. Nous pensons du moins que les habitués du Théâtre-Italien, auxquels nous nous adressons spécialement, n'auront pas de peine à comprendre.

DU

THÉATRE ITALIEN

ET DE

SON INFLUENCE

SUR

LE GOUT MUSICAL FRANÇOIS.

I.

DU SYSTÈME DE L'ANCIENNE ÉCOLE ITALIENNE.

Je vais parler de l'École Italienne, c'est-à-dire du système musical le plus en honneur aujourd'hui, de celui d'après lequel se forment les opinions de la foule, de celui qui nous

domine, nous régit, et qui, pour ainsi parler, nous entoure et nous cerne de toutes parts.

Qu'on ne me suppose pas ici l'intention de vouloir ternir l'éclat de certains noms glorieux : personne, plus que moi, ne respecte ces grandes renommées consacrées par de nombreux triomphes et des applaudissements universels ; je n'attaque pas les hommes ; souvent même je les admire davantage à cause des entraves que leur imposoit le système dont ils n'ont pu ou dont ils n'ont pas voulu s'affranchir. Mais ce système, on peut, ce me semble, l'examiner, le discuter, surtout lorsqu'il remonte, quant aux éléments essentiels, à des temps loin de nous, et appartient à l'histoire.

C'est à Alexandre Scarlatti, né vers le milieu du XVIIe siècle, et le plus illustre des élèves de Carissimi, que la musique dramatique en Italie doit son premier éclat. Scarlatti excella dans le contrepoint le plus compliqué ; il inventa le récitatif obligé et la mélodie d'expression ; on lui attribue les premières ouver-

tures composées pour les opéras, la forme de l'air à deux mouvements et le *da capo*. Réformateur dans presque tous les genres, il devança son époque d'un siècle, prépara cet élan dont la musique fut redevable à l'immortelle école de Naples dont il est le patriarche; il fut regardé comme le lien entre la musique ancienne et la musique moderne, comme le précurseur de la période nommée par quelques auteurs *la belle période de la musique italienne*, en opposition avec celle qui venoit de finir, dont Palestrina étoit le chef, et qui portoit le nom de *grande période*.

Aux airs coupés d'une manière uniforme, soit dans la conduite de la modulation, soit dans la disposition des phrases et dans le retour des idées, Scarlatti substitua des airs plus variés par le caractère, le mouvement, le rhytme, l'instrumentation et l'harmonie [1].

Les rivaux de Scarlatti ne furent pas moins

[1] Voir le *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*, par M. Fétis, p. CCXXXI et CCXXXII.

célèbres que lui : ce furent, dans divers genres, Antonio Lotti, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise; Francesco Conti, que M. Kiesewetter appelle le Mozart de son temps; Benedetto Marcello, l'illustre auteur des *Psaumes;* Antoine Caldara et Colona. Le génie de cet homme exerça aussi son influence sur Gasparini, Ch. Fr. Polaroli, les Bononcini, l'abbé Rossi et l'abbé Steffani.

Mais la fondation de l'école napolitaine étoit réservée à trois élèves de Scarlatti. Leonardo Leo, Francesco Durante et Gaetano Greco se proposèrent principalement la régularisation raisonnée de la mélodie et une nouvelle combinaison symétrique des airs. De cette manière, ils contribuèrent beaucoup à la formation du système musical dramatique.

Il est essentiel pour ce qui va suivre de savoir en quoi consistoit cette innovation. Je préviens que je citerai beaucoup d'autorités. J'en demande pardon d'avance, mais je ne veux pas que l'on m'accuse d'écrire l'histoire à ma guise.

« Jusqu'alors, dit M. Kiesewetter, la phrase » musicale prise comme membre d'une période » avoit été ordinairement trop courte..... L'on » n'avoit pas conséquemment les dimensions » convenables pour pouvoir, au moyen d'une » répétition calculée des motifs principaux, » affermir une impression dans l'âme de l'au- » diteur. Les chefs de cette nouvelle école, en » allongeant la phrase aussi bien que l'air lui- » même, parurent avoir cherché le moyen de » combiner l'élégance des contours avec celle de » chacune des parties séparées en disposant » ces dernières d'une manière symétrique pour » l'ensemble général. Ils firent ressortir davanta- » ge *la ritournelle de façon à préparer l'auditeur au* » *chant qui devoit suivre et à le lui faire désirer d'a-* » *vance*. L'air fut construit sur une mélodie prin- » cipale à laquelle succédoient un second et même » un troisième motif nécessaire pourvu qu'il fût » semblable au premier. Ces motifs, traités diffé- » remment, étoient écrits dans des tons divers » en relation entre eux. Ils étoient représentés

» encore une fois dans le ton principal, après
» quoi la première partie de l'air étoit ter-
» minée par ce qu'on appeloit la cadence, à la-
» quelle étoit jointe une espèce de petite sym-
» phonie, le plus souvent composée du motif
» de la ritournelle primitive. La seconde partie
» consistoit en une période assez courte qui,
» pour l'ordinaire, étoit prise dans les motifs
» de la première. Cette période séparée se pré-
» sentoit dans un ton qui, bien qu'apparenté
» au ton principal, en étoit cependant tout
» différent; enfin, après la cadence, qui ter-
» minoit le tout, arrivoit le *da capo* ou répéti-
» tion de la première partie....

» Pour diversifier, l'on avoit d'autres airs
» moins solennels, que l'on désignoit déjà sous
» le nom de *cavata* ou *cavatina* [1]. »

Ainsi, dès l'origine de l'opéra italien, l'on voit s'établir de proche en proche, avec quelques changements qui ne furent que les tâton-

[1] *Geschischte der europæisch — abendlændischen oder unsrer heutigen musik*, par M. Kiesewetter; époque Scarlatti.

nements du système, cette solennelle carrure des phrases, cette correspondance exacte des périodes, cette symétrie parfaite du morceau, cette constante régularité du rhytme; en un mot, ce type inamovible de tous les chants, ce cadre, ce moule inflexible dans lequel les compositeurs étoient désormais tenus de jeter leurs inspirations, quelle que fût la situation de la scène, quelles que fussent les variétés, les nuances de passion, de sentiment, d'expression, qu'ils avaient à peindre.

Ce fut à cette loi que s'assujettirent, malgré certaines modifications sollicitées par le goût des époques et qui ne tiennent pas au fond du système, Porpora, Sarti, Vinci, Pergolèse, Duni, Terradeglias, puis Jomelli, Sacchini et Piccinni dans leurs opéras italiens, Anfossi, les deux Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, Zingarelli, Paer et enfin Rossini. « Cette forme, » ajoute l'écrivain que je viens de citer, devint, » avec de légers changements, le type que sui- » virent tous les compositeurs italiens ou autres;

» elle se maintint même très longtemps et se » retrouve encore aujourd'hui presque sous le » même aspect [1]. »

Or, cette forme, qui n'admettoit que deux ou trois périodes de quelques mesures, sans rapport entre elles, de telle sorte qu'elles sembloient autant de pièces rapportées, soudées les unes aux autres au moyen de quelque ritournelle ou de quelques lieux communs d'accompagnement; cette forme, disons-nous, rendoit impossible tout développement de passions en même temps qu'elle excluoit tout développement musical; elle n'avoit été inventée que dans le seul intérêt du chanteur, pour ménager à ce dernier l'occasion de faire briller sa voix dans deux ou trois motifs disparates et dans les trilles et les roulades qui terminoient chaque cadence. Je ne pense pas que l'on récuse sur ce point le témoignage des écrivains italiens les plus estimés.

Je commence par le P. Martini, l'oracle de

[1] Ibid.

l'école : « La facture de nos airs, dit-il, dans » son *Histoire de la Musique*, consiste dans un » assemblage hétérogène d'idées et de divers » morceaux qui semblent être unis ensemble » beaucoup plus par l'effet du hasard que par » la réflexion, le tout sans unité et sans ordre. » Cet amalgame excite dans l'esprit des audi- » teurs un mélange d'impressions les plus op- » posées qui ne sauroit en aucune manière » charmer ni toucher. Il est bien à souhaiter » qu'un professeur d'un rare talent et parfaite- » ment instruit de toutes les parties de l'art » musical vienne à paroître, et que, ne tenant » aucun compte des arguties des autres profes- » seurs, il fasse renaître la vraie et juste » expression des sentiments en même temps » qu'il trouve le moyen de transporter l'âme » des auditeurs déjà fatigués de la musique » actuelle [1]. »

[1] Le nostre arie consistono in una unione eterogenea d'idee, e di varj pezzi uniti insieme, più dall' accidente che dalla ragione, senza unita, senza ordine, la quale unione eccita per lo più negli animi degli uditori un miscuglio di affetti fra di loro opposti, che in niun

Le célèbre auteur des *Révolutions du Théâtre lyrique en Italie* ne s'exprime pas d'une manière moins précise : « Les motifs secondaires doivent » être subordonnés au principal, comme les » rayons d'un cercle se rapportent à un centre » commun ou comme les idées simples, dé- » composées d'abord et divisées, se réunissent » ensuite pour former une idée complexe. Il » doit exister une telle dépendance à l'égard » des sons entre eux, qu'au lieu de se » nuire mutuellement, tous concourent à l'effet » de chacun. On doit chercher aussi à com- » biner, autant que possible, l'unité qui éclaire » et satisfait l'esprit avec la variété qui le re- » crée....

» Les principes ci-dessus exprimés étant » supposés d'autant plus certains qu'ils ne sont » point dictés par le caprice de la mode, ni

modo possono nè dilettare, nè muovere. È desiderabile che rinasca qualche professore di raro talento et ben instruito di tutte le parti della musica....., il quale, poco curante delle dicerie degli altri professori, faccia rinascere..... la vera e giusta mozione degli effetti, sollevi gli animi degli uditori già annojati dalla presente musica.

» particuliers à quelque auteur isolé, mais bien
» puisés à cette source intarissable du vrai,
» commune à tous les arts d'imitation, voyons
» quelle est la méthode employée par les com-
» positeurs d'aujourd'hui pour la facture de
» leurs airs : des idées caduques et surannées
» qui, à force de se répéter mille et mille fois,
» fatiguent les oreilles et, au lieu d'intérêt,
» ne font naître que l'ennui ; des motifs, pour
» ainsi dire, à peine ébauchés, sans termi-
» naison et sans physionomie; des idées jetées
» au hasard, telles qu'elles sortent de la plume,
» sans le fini que leur donne l'étude et cette
» sagesse que leur donne la réflexion; des traits
» ramassés çà et là dans les brouillons des
» maîtres morts et vivants, amalgamés plus
» bizarrement encore, d'où résulte une œuvre
» sans caractère déterminé; des mosaïques com-
» posées d'autant de pierres de diverses cou-
» leurs qu'il y a de styles divers qui concourent
» à la contexture du même air; des phrases
» cousues ensemble sans dessein de former

» ils l'emploient indifféremment pour expri-
» la bienveillance, le dévouement, la piété,
» l'amitié, sentiments tout-à-fait différents.
» Le soupçon cruel, l'agitation, la jalousie, le
» remords sont représentés de la même ma-
» nière. Le mépris ne se distingue point du
» désespoir, ni celui-ci de la terreur, et ainsi
» du reste. Il suit de là que, si l'on retranche
» les paroles de la partition, la composition
» musicale ne présente par elle-même aucun
» rapport avec la situation, aucun sens
» intelligible pour qui que ce soit. De là
» aussi cette facilité qui permet aux com-
» positeurs modernes d'adapter leur musique
» à cent sujets de caractères opposés [1]. »

[1] Hanno neppur sognato a modulare le arie secondo il vero e preciso accento delle individuali passioni? Intendono essi nemmeno in che consista l'espressione poetica? Basta gettar uno sguardo sulle carte loro per chiarirsene ad evidenza di tutto il contrario. Tanto sono lontani dal comprendere il linguaggio individuale di ciascun affetto che non conoscon neppure i gradi specifici, che gli distinguono. Lo stesso motivo, che serve di fondamento ad un' aria d'amore viene da loro impiegato per significare la benivolenza, la divozione, la pietà e l'amicizia passioni fra loro cotanto differenti. Il sospetto crudele, l'agitazione, la gelosia, il rimorso sono rappresentati ad una foggia me-

Voilà de quelle manière le système des airs italiens est jugé dans son ensemble et ses détails par les théoriciens et les historiens musicaux les plus universellement admirés de l'Italie, dont les jugements font autorité dans tous les pays où la musique est répandue. Mais il faut montrer que, de l'aveu des mêmes écrivains, ce système ne fut établi que dans le but de faire briller le chanteur auquel on sacrifia volontairement les convenances de la scène et la vérité dramatique.

Ce fut à peu près à l'époque de Scarlatti que le chant commença à être considéré comme art, et qu'on se livra avec ardeur à cette partie de la pratique [1]. Jusqu'alors on n'avoit enseigné que le chant par masses; à

desima. Lo sdegno non si distingue dalla disperazione, nè questa dal terrore, e così via discorrendo. Quindi è, che qualora si cavino le parole dallo spartito, la composizione da se sola non offre per lo più veruna rassomiglianza, verun linguaggio intelligibile per chi che sia. E quindi viene altresì la facilità, che trovano i moderni compositori di cambiar le loro composizioni adattandole a cento sentimenti diversi. (*Ibid.*, *p.* 309 *et suiv.*)

[1] Kiesewetter, *loc. cit.*

cette étude se joignit celle du chant individuel, et peu de temps après de florissantes écoles surgirent de toutes parts et donnèrent à l'Europe de merveilleux chanteurs, sans doute, mais qui répandirent malheureusement le goût des faux ornements et pervertirent trop souvent le vrai sentiment de la musique. Il est à croire pourtant que, dans les premiers temps, les chanteurs s'attachèrent à rendre avec simplicité les élans et les accents de l'âme, et qu'ils n'employèrent les ornements qu'autant que ces ornements pouvoient ajouter à l'expression ou qu'ils étoient commandés par le caractère, ou léger ou bouffon, de la mélodie. Mais par la suite, ces bonnes traditions s'effacèrent, si elles ne se perdirent pas complètement; les chanteurs ne purent résister à la tentation de déployer l'agilité de leur gosier et de disputer, de cette manière, aux compositeurs, des applaudissements qu'un public efféminé et superficiel étoit toujours prêt à leur prodiguer, et si l'on excepte quelques musiciens d'une conscience

aussi rare que leur talent étoit éminent, comme Pergolèse ou Jomelli, la plupart des compositeurs en vinrent presque jusqu'à ne plus travailler que pour leurs interprètes et à ne plus vouloir chercher leurs triomphes que dans ceux des acteurs.

C'est ce que nous allons voir tandis que nos auteurs continueront à s'occuper de la coupe et des défauts des airs italiens.

« Néanmoins, dans les opéras du temps de » Métastase, comme dans ceux du temps des » Gasparini, des Scarlatti jeune, des Demajo, des » Durante, des Vinci, des Perès, des Sarro, des Man- » cini, prédominoit l'énorme défaut du *da capo*, » c'est-à-dire le retour de la première partie dans » les ariettes à roulades; ce qui constituoit une » insulte au bon sens, tandis que c'étoit le moyen » de détourner l'auditeur de l'action et *de concen- » trer absolument son attention sur le chanteur.* » C'étoit en outre une chose monstrueuse que » cette bigarrure du style et cette forme mesquine » dans laquelle la seconde partie de ces airs étoit

» construite, de telle sorte qu'on eût dit d'un
» pygmée auprès d'un géant. Ajoutez à cela une
» autre extravagance qui n'est pas des moin-
» dres, laquelle consistoit en ce que le chan-
» teur arrêtoit tout court le musicien, comme
» en vertu d'un pacte fait entre eux, et se
» mettoit à vocaliser à son aise pendant un
» long espace de temps, et cela sans autre but
» que d'étaler une enfilade de notes dont il
» avoit eu soin de faire une provision particu-
» lière pour toute espèce de musique et de
» poésie indistinctement[1]. Pour extirper des

[1] Ciò non ostante nell' opere musicali di quel tempo, come in quello del Gasparini, dello Scarlatti il giovine, Demajo, Durante, Vinci, Perez, Sarro, Mancini, predominava il grandissimo difetto del *da capo*, ossia del ritornello della prima parte nelle arie dette di agilità; locchè faceva oltraggio alla sana ragione, mentre distornava l'uditore dall' azion principale del dramma, e conducealo a rivolger l'attenzione solamente al cantante. Era poi assai mostruosa a vedersi la diversità dello stile, e l'estrema brevità colla quale componevasi la seconda parte di tali arie, la quale rispetto alla prima sembrava un pigmeo in confronto ad un gigante. Aggiungasi un' altra non piccola stravaganza, quale si era quella di fermare come per convenzione pattuita il musico, a vocalizare un gran tratto di tempo, non per altro fine, che per lasciar sentire una infilzata di note delle quali avea formato il suo particolar zibaldone per ogni genere di musica e di poesia indistintamente... (Perotti, *Dissert*, p. 24 *et suiv.*)

» abus qui avoient d'aussi profondes racines,
» il ne fallait rien moins que l'apparition d'un
» génie extraordinaire, qui non seulement fût
» musicien, philosophe, mais encore littérateur
» et poète [1].»

Les témoignages ne nous manquent pas sur cette rapide décadence de l'art du chant véritablement expressif. L'auteur de la *Vie de B. Marcello*, le P. Fontana, nous dit que les Psaumes du noble patricien de Venise, ainsi que quelques ouvrages dramatiques, avoient pu être exécutés et répétés en plusieurs pays, à une époque antérieure à celle où il écrivoit, *tant les voix bonnes et bien disciplinées étoient communes dans ce temps; mais*, ajoute-t-il aussitôt, *aujourd'hui la chose ne seroit plus possible* [2].

Mais c'est Arteaga qu'il faut entendre sur ce

[1] Per estirpare questi abusi che aveano si profonde messe le radici, era necessario che sorgesse un genio straordinario, il quale oltre all'essere musico fosse insieme filosofo, letterato e poeta. (*Ib.*, p. 26.)

[2] Tanto abbundavano a quei tempi le buone e ben ammaestrate voci; ora non sarebbe possibile. (*Vita di B. Marcello.*)

chapitre : « Toutefois, cette méthode de chant, » qui régnoit universellement, ne méritoit pas » tant d'admiration. A l'exception de quelques » chanteurs mentionnés ci-dessus, les autres » s'étoient laissé infecter de ce vice qui, *presque dans tous les âges*, a défiguré la musique » italienne, c'est-à-dire, ces puérils, ces » inutiles raffinements. Les caprices de la musique et de la poésie passèrent dans le chant » lui-même; il étoit impossible que la mélodie » fût naturelle, là où les notes et les paroles ne » signifioient absolument rien du tout. » Puis Arteaga cite un écrivain non moins célèbre, J.-B. Doni :

« Tandis que nos chanteurs, dit ce dernier, » cherchent à éviter la dureté et la trop grande » stérilité des successions mélodiques, ils les » multiplient avec tant d'intempérance et les » broient de telle manière, qu'ils finissent » par se rendre insupportables. Les Italiens » sont particulièrement attaqués de cette maladie; et, se croyant de grands hommes

» doués des plus grandes facultés, ils traitent
» les autres mortels comme des bestiaux ou
» des bûches. Aussi se sont-ils, à juste titre,
» rendus ridicules aux yeux des étrangers. Je
» ne sais si ces derniers jugent en pleine con-
» noissance de cause; mais ce que je sais bien,
» c'est qu'au moins ils ne tombent pas aussi fré-
» quemment dans de pareilles inepties [1]. »

Dirait-on que ce sont des Italiens qui parlent ainsi des Italiens?

[1] Tuttavia la maniera di cantare, che regnava nell' universale, non sembra che meritasse cotanti applausi. A eccezione di que' pochi mentovati di sopra gli altri cantori si erano di già lasciati infettare da quel vizio, che ha pressochè in ogni tempo sfigurata la musica italiana, cioè, gli inutili e puerili raffinamenti. I ghirabizzi della musica e della poesia si transfusero nel canto eziandio, nè poteva avvenire, che la melodia fosse naturale, ove le note e le parole nulla significavano. Sentasi come parla uno scrittore contemporaneo, il quale, dopo aver ragionato alla lunga dei difetti del canto soggiugne : *Mentre i nostri cantori cercano di schivare la durezza e la troppa sterilità delle modulazioni, le stemperano poi e le triturano in maniera, che si rendono insopportabili. Dal qual morbo sono particolarmente attaccati gl' Italiani, i quali, credendo se stessi i viri magni della facoltà, stimano il restante degli uomini altrettante pecore, o tronchi. Ciò gli fa merite volmente ridicoli agli occhi degli stranieri. Non so se questi giudicono con piena cognizione di causa, ma so che almeno non cadono in simili inezie così frequentemente.* (Doni, *De Præstantiâ Musicæ veteris*, lib. III. — Arteaga, *Rivol. de Teat. mus.*, tom. I, cap. VIII, p. 357 *et suiv.*)

Je regarderois comme du temps perdu celui que j'emploierois à reproduire de nouvelles condamnations du système de composition et de chant qui prévalut en Italie. Je ne surchargerai donc pas mon texte de citations que je pourrois emprunter à Benedetto Marcello, à l'abbé Conti, auteur d'une *Dissertation sur la Musique imitative* (1756), dans laquelle il s'élève contre les airs de bravoure que Cafarelli et Farinelli avoient mis à la mode; de celles que pourroit me fournir le célèbre Beccaria, de celles que je trouverois sans peine dans les ouvrages des écrivains allemands et des auteurs français les plus connus et les plus recommandables, tels que Grétry et M. Villoteau [1]. J'aime mieux recourir à une meilleure autorité, celle de Gluck, qui consacra son génie et sa longue carrière musicale à lutter contre l'invasion du système italien, et qui, le premier, osa substituer constamment la vérité au convenu, la nature aux artifices de

[1] Voir les Pièces justificatives, N° I.

l'art, en élevant la musique à la plus haute puissance dramatique. Dans le chapitre suivant, nous essaierons de nous faire une idée juste d'une semblable révolution.

II.

DE L'ÉCOLE DE GLUCK.

Écoutons d'abord M. Kiesewetter :

» Il falloit que tôt ou tard on s'aperçût des » imperfections plus ou moins considérables » qui étaient inhérentes aux formes établies par » l'école napolitaine, et qui avoient pris nais- » sance, soit à son origine, soit dans la suite » de ses développements. En effet, si nous » examinons aujourd'hui les ouvrages que cette

» école a produits, bien que nous vivions à
» une époque où les idoles du jour ne nous
» épargnent ni les longueurs, ni les répéti-
» tions, nous ne pourrons nous empêcher
» d'observer au premier abord, dans les airs
» des Napolitains et des compositeurs qui ont
» travaillé dans leur manière, une longueur
» démesurée et une intempérance de répé-
» tition vraiment déraisonnable. On peut re-
» marquer aussi que ce qu'on appeloit la se-
» conde partie étoit trop insignifiant, et hors
» de proportion avec la période principale;
» qu'enfin le *da capo*, c'est-à-dire la répétition
» de l'air dans son entier déjà entendu, et
» dont l'attention n'avoit pu être que fort peu
» détournée par la seconde partie, ne pouvoit
» être approuvé selon les principes d'une cri-
» tique philosophique.

« Cependant, ces répétitions et ces longueurs
» n'étoient pas les seules imperfections de l'o-
» péra italien d'alors. Un mal plus grand con-
» sistoit dans l'introduction de l'air de bra-

» voure, bariolage ridicule qui défiguroit tant
» d'ouvrages magnifiques, et sans lequel, ces
» ouvrages auroient pu être considérés comme
» des ouvrages complets. Ce furent ces ob-
» servations qui déterminèrent Christophe
» Gluck à entreprendre une réforme de l'o-
» péra par le retranchement de ces éléments
» inutiles, après avoir lui-même travaillé
» avec succès dans l'ancien style, soit en
» Italie, soit à Londres... Cet homme de génie
» fit, à Vienne (1764), le premier essai de son
» système dans son opéra d'*Orfeo*, écrit d'après
» ses instructions, par Galzabigi. Le succès
» couronna ses efforts, et *Alceste* et *Elena e*
» *Paride* suivirent de près cette première in-
» novation. En 1772, il fut appelé à Paris, où
» il fit représenter, à l'aide de traductions
» françoises, les opéras que nous venons de
» mentionner. Il y composa ses deux célèbres
» *Iphygénies*, ainsi qu'*Armide*, ouvrages qui
» non-seulement achevèrent son triomphe sur
» Lulli et sur Rameau, idoles surannées des

» Parisiens, mais encore sur un rival puissant,
» Piccinni [1]. »

Ainsi s'exprime l'écrivain musical allemand le plus distingué de nos jours, et qui se fait remarquer autant par la justesse et la solidité de ses jugements que par les découvertes précieuses dont il a enrichi l'histoire de son art.

Maintenant, écoutons Gluck lui-même :

« Lorsque j'entrepris, dit-il dans la dédicace
» italienne d'*Alceste*, de mettre cet opéra en
» musique, je me proposai d'éviter tous les
» abus que la vanité mal entendue des chan-
» teurs et l'excessive complaisance des com-
» positeurs avoient introduits dans l'opéra
» italien, et qui, du plus pompeux et du plus
» beau de tous les spectacles, en avoient fait
» le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cher-
» chai à ramener la musique à sa véritable
» fonction, celle de seconder la poésie, pour
» fortifier l'expression des sentiments et l'in-
» térêt des situations, sans interrompre l'ac-

[1] *Geschichte der Europæisch-abendlændischen oder unsrer heutigen musik* : Epoque Gluck.

» tion et la refroidir par des ornements super-
» flus. Je crus que la musique devoit ajouter
» à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin cor-
» rect et bien composé la vivacité des cou-
» leurs et l'accord heureux des lumières et
» des ombres qui servent à animer les figures
» sans en altérer les contours.

» Je me suis donc bien gardé d'interrompre
» un acteur dans la chaleur du dialogue, pour
» lui faire entendre une insipide ritournelle,
» ou de l'arrêter au milieu de son discours, sur
» une voyelle favorable, soit pour lui faire dé-
» ployer, dans un long passage, l'agilité de sa
» belle voix, soit pour attendre que l'orchestre
» lui donne le temps de reprendre haleine
» pour faire un point d'orgue.

» Je n'ai pas cru non plus devoir, ni passer
» rapidement sur la seconde partie d'un air,
» lorsque cette seconde partie étoit la plus pas-
» sionnée et la plus importante, afin de ré-
» péter quatre fois régulièrement les paroles de
» l'air, ni finir l'air où le sens ne finit pas,

» pour donner au chanteur la facilité de faire
» voir qu'il peut varier à son gré, et de plu-
» sieurs manières, un passage.

» Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus
» contre lesquels, depuis longtemps, se ré-
» crioient en vain le bon sens et le bon goût.

» J'ai imaginé que l'ouverture devoit prévenir
» les spectateurs sur le caractère de l'action
» qu'on alloit mettre sous leurs yeux et leur
» indiquer le sujet; que les instruments ne de-
» voient être mis en action qu'en proportion
» du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fal-
» loit éviter surtout de laisser dans le dialogue
» une disparate trop tranchante entre l'air
» et le récitatif, afin de ne pas tronquer à
» contre sens la période et de ne pas inter-
» rompre mal à propos le mouvement et la
» chaleur de la scène.

» J'ai cru encore que, dans la plus grande
» partie de mon travail, je devois me réduire à
» chercher une belle simplicité, et j'ai évité de
» faire parade de difficultés aux dépens de la

» clarté; je n'ai ajouté aucun prix à la décou-
» verte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût
» naturellement donnée par la situation et
» liée à l'expression; enfin, il n'y a aucune
» règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne
» grâce à l'effet.

» Voilà mes principes... »

L'on sait comment fut accueillie parmi nous cette audacieuse tentative et la guerre qu'elle alluma. Cependant l'Ecole Italienne n'avoit pas encore jeté d'assez profondes racines sur notre sol et n'avoit pas fait germer assez de préjugés dans les esprits, pour que la réforme de Gluck rencontrât de bien sérieux obstacles. Les François étoient assez disposés en faveur du système du compositeur allemand, et, comme l'observe avec raison M. Kiesevetter, les formes naturelles et simples de Grétry, fort en vogue à cette époque, pouvoient servir comme d'acheminement à un style qui unissoit une expression parfaite à tous les charmes de la belle mélodie.

Tandis que Gluck initioit les Français à la véritable notion du chant, qui est une parole modulée, et qu'il leur montroit que l'harmonie et la mélodie, ces deux éléments entre lesquels on fait aujourd'hui de si subtiles et parfois de si poétiques distinctions, étoient deux parties distinctes d'un tout indivisible et comme deux formes du chant, il faisoit abandonner aux Italiens l'air à deux parties, ainsi que le *da capo*. Malgré cela, les Italiens s'obstinèrent à regarder les traits à la manière des airs de bravoure comme une partie intégrante des airs ordinaires.

Mais la réforme de Gluck porta aussi sur d'autres parties de l'art musical lyrique. Ce qu'on ne sait pas, ou plutôt, ce que l'on oublie aujourd'hui, c'est que Gluck attaqua la carrure de la mélodie, c'est à-dire qu'il ne craignit pas, lorsque le sens l'exigeoit, d'employer des phrases de trois, de cinq ou de neuf mesures. On ne soupçonnera certes pas un pareil homme d'en avoir agi ainsi, pour se

donner la puérile satisfaction de briser la symétrie. C'étoit au contraire un sentiment très profond et très exquis qui l'avertissoit que, dans certains cas, la parfaite symétrie détruisoit l'expression et formoit un horrible contresens. La carrure et la régularité de la phrase faisant naître par elles-mêmes une idée de repos, de calme et de tranquillité, s'y astreindre dans un moment de délire et de passion désordonnée, c'étoit, aux yeux de Gluck, plus qu'une atteinte aux convenances réelles de la scène, c'étoit encore une platitude. C'est d'après un principe analogue, qu'il proscrivit de ses airs les trilles, les roulades, les points d'orgue. Chacun de ces ornements n'étant autre chose qu'un simple jeu de mécanisme, sans signification aucune, et ne pouvant exciter chez l'auditeur qu'une idée de frivolité et de complication matérielle, leur accointance avec des paroles et une musique profondément senties ne pouvoit que produire une monstrueuse anomalie, un hurlement affreux. Il suit de là,

qu'un compositeur qui prodigue ces ornements dans toute situation donnée, se moque de la vérité, de l'art et de lui-même; que le chanteur qui les emploie oublie son véritable rôle, pour vous imposer insolemment sa petite personnalité, et que le public qui les applaudit est un public dépravé, blasé, abruti, ayant perdu à la fois l'intelligence et le sentiment, et ne pouvant plus se complaire que dans le frivole et le superficiel. De cette manière, l'art n'est plus qu'une immense dérision, une chose de vanité, de luxe et de mode, un certain *genre* qui flatte la richesse et l'oisiveté.

Il est juste de dire aussi que Grétry, qui avoit parfaitement aperçu les défauts de l'École Italienne, ne se fit aucun scrupule d'employer les phrases irrégulières, lorsque cette forme étoit nécessaire à l'expression de la musique et des paroles. On en trouveroit mille exemples dans ses œuvres, et je crois qu'il en cite lui-même plusieurs dans ses *Essais sur la Musique*. Aussi, quand M. Castil-Blaze s'avisa de recti-

fier la belle phrase des basses dans l'ouverture de *Panurge*, phrase composée de deux périodes, l'une de cinq mesures, l'autre de quatre; quand, disons-nous, cet habile *arrangeur* s'avisa, pour rendre cette phrase carrée, de mettre en une seule mesure ce que Grétry avoit mis en deux, il dut s'apercevoir sans doute qu'il ôtoit à cette phrase toute sa grandeur, en la privant de ces trois grosses notes de repos qui pèsent majestueusement sur les trois premières mesures [1]. Ce qui ne

[1] Il faut entendre M. Castil-Blaze lui-même : « Je suppose qu'un virtuose veuille retoucher l'ouverture de *Panurge*, dont les mélodies sont si belles et si mal ajustées : il remarquera d'abord que ce morceau commence par une phrase de quatre mesures, avec repos à la seconde et à la quatrième, ce qui forme une demande et une réponse parfaitement symétriques. Cette phrase est d'un caractère noble, son rhytme est marqué, son effet brillant; elle est destinée à servir de motif principal; nous allons, par conséquent, la voir reparoître plusieurs fois pendant le cours de l'ouverture; point du tout : Grétry se contente de nous la redonner une seule fois à l'entrée de sa seconde partie, et néglige même de la rappeler dans la période confiée aux basses. *Cette période superbe se traîne plutôt qu'elle ne marche, son premier repos s'effectuant sur la cinquième mesure. Le correcteur ne s'arrêtera-t-il pas à cette irrégularité? Ne cherchera-t-il pas à carrer la phrase et à lui donner ainsi le caractère, le rhytme, la physionomie du motif principal* (fig. 17)? Voudra-t-il se borner à reproduire trois fois la même période de basse sous les mêmes formes?..... » *De l'Opéra en France*, tom. I, p. 222.

l'empêcha pas de retoucher une des plus belles pages de Rossini, la romance du *Gondolier*, et quelques passages de Weber, toujours pour la plus grande gloire de la carrure. Critiquez les maîtres tant qu'il vous plaira, mais ne les corrigez pas. Du reste, on doit savoir gré à M. Castil-Blaze d'avoir démontré jusqu'à l'évidence l'absurdité et l'inanité de cette prétendue règle de l'uniformité absolue, en faisant voir que, dans certains cas, telle phrase mélodique étoit régulière ou irrégulière, selon qu'on la prenoit à quatre temps ou à deux temps : ainsi, par exemple, le motif de l'ouverture des *Noces de Figaro* est de quatre mesures dans le mouvement à deux temps, et de sept mesures dans le mouvement à deux quatre[1]. Or, comme il est fort indifférent, pour l'impression reçue, que la mesure soit marquée à deux temps ou à quatre, voyez un peu à quoi tient, dans certains cas, la beauté ou la difformité d'une mélodie! Cela rappelle cette ironie de Pascal :

[1] Voir *De l'Opéra en France*, tom. II, fig. 80.

qu'une chose peut être une vérité ou une erreur, une mauvaise ou une bonne action, suivant qu'elle a lieu en decà ou au delà d'une montagne ou d'une rivière. Mais revenons à Gluck.

Il ne faut qu'ouvrir les partitions de ce grand compositeur pour se convaincre que, dans une multitude d'occasions, il a fait plier la règle toute matérielle de la carrure et de la régularité à la loi morale de l'expression. Ainsi, pour en citer deux exemples qui me viennent à la mémoire, la phrase d'*Iphigénie en Tauride* :

> De noirs pressentiments mon âme intimidée
> De sinistres terreurs est sans cesse obsédée,

est une phrase de neuf mesures. Rien n'étoit plus aisé de la réduire à huit, sans même l'altérer musicalement; mais le caractère de l'expression exigeoit qu'elle fût coupée telle qu'elle est.

On peut faire la même observation sur les phrases d'*Orphée : Objet de mon amour*, du pre-

mier acte, et *Je succombe à ma douleur*, du second. Cette dernière est de cinq mesures; elle est brusque, entrecoupée, comme il convient à l'accent de la désolation. On peut aisément la mettre en huit mesures en changeant en une *ronde* la *blanche si bémol*. Mais alors, voyez comme cette phrase devient insipide et plate, et combien sa tranquille régularité est en opposition avec le trouble et le désespoir que le musicien veut peindre.

Mais ici il y a non seulement une violation du système de la carrure, il y a encore une violation du système de la régularité du rhytme, du rhytme qui se réduit, pour les Italiens, à un grand coup de grosse caisse frappé impertubablement et uniformément sur le temps fort de la mesure. Ouvrez la partition d'*Orphée*, p. 120, et remarquez que la note *si* qui tombe sur le temps fort de la seconde mesure de la phrase, tombe dans la troisième mesure sur le temps foible, tandis que le *sol* qui tombe sur le temps foible de la quatrième mesure est déjà tombé

sur le temps fort de la mesure précédente. Gluck avait parfaitement senti que ces jeux de rhytme, ces rhytmes capricieux, brisés, multiples, complexes, avoient leurs types dans la nature tout autant que les rhytmes réguliers, et, bien que, sous ce rapport, il ne soit pas allé aussi loin que Beethoven et Weber, il prouva que ces rhytmes pouvaient merveilleusement s'approprier à une situation pleine de perplexité, aux répliques imprévues d'un dialogue pressé, à ces crises intéressantes où toutes les passions s'agitent et se combattent sur la scène, comme d'autres les ont appliqués, avec tant de bonheur, à toutes les fantaisies de la musique instrumentale.

Les Italiens, en se renfermant dans un cadre invariable, c'est-à-dire dans la carrure de la phrase et l'uniformité du rhytme, créèrent un système absolu. Or, outre que ce système est évidemment, dans une foule de cas, destructif de l'expression et subversif des convenances réelles de la scène, il est encore, en tant qu'ab-

solu, étroit et exclusif parce qu'il nie certains ordres d'idées avec lesquels il pourroit se combiner. Qu'il me soit permis de dire ici que ce qu'on appelle le système allemand est bien plus complet, en ce qu'il comporte à la fois la carrure, la régularité mélodique et rhytmique avec toutes les modifications, toutes les variétés de nombre et de mouvement que l'expression peut exiger; ce qui n'empêche pas que l'Allemagne n'ait à emprunter encore à l'Italie divers procédés que je nommerai *de mise en scène*, très propres à augmenter la puissance et l'effet dramatiques. Songer autrement à la possibilité d'une fusion des deux écoles en une, ce serait méconnoître le génie particulier des deux nations, génie qui se manifeste dans leurs langues dont les éléments sont essentiellement différents[1]; ce seroit ne tenir aucun compte des mœurs socia-

[1] Voir, pour l'analyse de ces divers éléments, l'*Histoire de la Littérature* de F. Schlegel. T. I, ch. IV, *ad fin.* C'est d'après de semblables analogies que l'on peut s'expliquer ce que l'on a appelé la prédominance de la mélodie chez les Italiens et la prédominance de l'harmonie chez les nations du nord.

les et des habitudes du climat. Les deux écoles peuvent se toucher par quelques points, mais, sous certains rapports, il y aura toujours guerre entre elles.

III.

DU SYSTÈME ACTUEL DE L'ÉCOLE ITALIENNE.

Maintenant la révolution opérée par Gluck est déjà loin de nous. Depuis lors, l'École Italienne a fait une invasion complète et comme élection de domicile en France; de telle sorte qu'elle est bien plus vivace à Paris que dans toutes les autres villes ensemble de la péninsule. A l'époque où Gluck parut, douze ou quinze opéras italiens seulement avoient

été représentés sur notre scène, en 1753. Il est vrai que ces opéras étoient des plus grands maîtres de l'École. C'étoient *La Serva Padrona* de Pergolèse, *Il Paratagio* de Jomelli, *I Viaggiatori* de Léo, etc., etc. Aujourd'hui notre orgueil national a voulu donner ses grandes lettres de naturalisation à la musique italienne; ses maîtres ont fait choix de notre sol pour leur patrie adoptive, et, quelque mouvement que les grandes compositions instrumentales et dramatiques de l'Allemagne aient imprimé, dans ces derniers temps, à quelques intelligences d'élite, il n'en est pas moins vrai qu'aux yeux de la masse des esprits, elles n'ont pu ébranler encore cette centralisation de la musique ultramontaine.

Mais voyons jusqu'à quel point le système actuel de l'École Italienne diffère de l'ancien. Pour me mettre à l'abri de tout reproche de prévention ou d'incompétence, je laisserai parler un écrivain déjà cité. C'est Perotti qui se chargera d'écrire le présent chapitre. Il passe

en revue le poète, le directeur, le compositeur et les chanteurs.

« Il est d'usage aujourd'hui que le poète, qui » devrait être l'âme de tout l'ouvrage, le guide » du compositeur et des exécutants, dépende » au contraire des caprices de chacun d'eux. » Il arrive le plus souvent qu'un mois avant la » représentation de l'opéra, on est encore à » savoir quels seront les chanteurs, et le su- » jet de la pièce est encore à choisir. A qui la » faute? à l'*Impresario* qui, pour l'ordinaire, » homme ignorant et vénal, sacrifie tout à un » sordide intérêt et ne sait faire autre chose » que souffler la haine au cœur des doctes sœurs » d'Hélicon, lesquelles deviennent sourdes aux » prières du pauvre hère qui les invoque, et » lui refusent l'enthousiasme, ce principe vi- » vifiant de toute belle poésie qui dédaigne l'es- » clavage et les chaînes. Un opéra qui prend » naissance sous de tels auspices ne peut être » autre chose qu'un tissu de toutes couleurs, » sans plan, sans ordre, sans conduite; un

» cadre froid et inanimé, manquant de dessin,
» comme on en ferait pareillement chez les Chi-
» nois, composé enfin des seules couleurs que
» l'on jette sans discernement sur la toile. On
» désirerait peut-être que nous fissions l'ana-
» lyse des drames modernes pour faire toucher
» du doigt les défauts dont nous venons de
» parler; mais des critiques fort recommanda-
» bles se sont déjà chargés de cette tâche, et
» nous ne pourrions que répéter leurs obser-
» vations... etc., etc. [1] »

[1] Presentemente il poeta a cui converebbe essere il capo principale, il condottiero, la guida del compositore in musica e degli esecutori, pende dai capricci d'ognuno di questi. Il più delle volte un mese prima di comparir sulla scena hassi a sapere tuttavia quali saranno i cantanti, ed è ancora da fissarsi l'argomento del dramma. Questa da chi viene prescritto? D'all' impresario, che ordinariamente uomo venale ed ignorante tutto sacrifica ad un sordido interesse, e non può se non suggerire cose che muovono ad ira le dotte suore di Elicona, le quali perciò mal corrispondono a' voti del meschin che le invoca, e gli negano l' estro, principio ravvivatore d'ogni bella poesia che disdegna servaggio e catene. Un' opera la qual prende principio da tali auspici, riuscir non può necessariamente che un drappo tessuto a varj colori, senza piano, senza ordine, senza condotta, un quadro privo di calore e di vivacità, mancante di disegno, alla Chinese composto di soli colori sulla tela gettati senza discernimento. Qui forse alcuno desidererebbe che noi facessimo l'analisi dei drammi moderni, facendo toccare con mano ad evidenza i difetti notati pur ora;

Voilà pour le poète. Voici pour le musicien : « Le compositeur, sans savoir de quoi il s'a-
» gît, ignorant la conduite de l'action, le ca-
» ractère des personnages, les passions qui les
» animent et auxquelles il devroit princi-
» palement donner du relief, n'ayant aucune
» connaissance des situations les plus intéres-
» santes, est contraint de composer dans un aussi
» court espace de temps qu'on en accorde au co-
» piste. Déjà la Prima Donna, le Soprano, le Te-
» nor et les autres font valoir devant lui leurs
» prétentions respectives, et, à travers mille
» commérages et mille quolibets, exigent ins-
» tantanément leurs rôles. Au milieu de tous ces
» débats, ils mettent en œuvre les trompe-
» ries, les intrigues et les cabales afin de
» faire prévaloir leurs prétentions. Le compo-

ma questa fatica fu già fatta da molti critici di vaglia, e noi non avremmo potuto che ripetere le loro osservazioni. Non lasceremo per altro di avvertire che cotesta poesia abbastanza difettosa di per se, lo è resa ancor più per colpa di coloro a cui n' è commessa la recitazione, i quali mancano de' requisiti necessarj onde ben rappresentare col gesto e col canto i pensamenti del poeta; ed eccoci pervenuti a discorrer de' cantanti, seconda causa che nella corruzione della musica principalmente influisce. (*Dissert.* p. 69 et 70.)

» siteur assailli, pressé de toutes parts, pour se
» tirer d'embarras, termine de désespoir son
» opéra, entre l'inquiétude, la fatigue et l'en-
» nui. Mais quel sera le mérite intrinsèque
» de cet ouvrage? Et, en supposant qu'il en aît
» un, quel succès pourra-t-il obtenir, livré à
» des exécutants qui cherchent à se supplanter
» l'un l'autre, et qui conspirent pour priver
» l'auteur de l'estime publique et faire tomber
» son œuvre? Il est bien clair que la désunion
» de toutes les parties influe nécessairement
» sur la forme du spectacle et qu'il en résulte
» une incohérence, un défaut d'ensemble, un
» décousu, une invraisemblance qui rendent
» plus ridicule qu'intéressant un des plus beaux
» délassements dont l'esprit humain puisse se
» divertir [1]... De là, il résulte que la compo-

[1] Il compositore senza sapere di che si tratti, ignaro della condotta, dell' indole de' personnaggi che s'introducono, delle passioni che gli agitano ed a cui principalmente dar dovrebbe risalto, essendo all' oscuro delle situazioni più interessanti, è costretto a comporre dentro sì breve spazio di tempo, che di più se ne accorda ad un copista. Giù la prima donna, il primo musico, il tenore, e gli altri schierano innanzi a lui le loro rispetttive pretensioni, e fra mille schiamazzi ed

» sition musicale se réduit presqu'à une af-
» faire de pur mécanisme, quand elle devroit
» être l'effet de l'enthousiasme le plus entraî-
» nant [1]..... C'est pourquoi il arrive que la
» bonne musique des excellents auteurs ne fait
» plus le moindre plaisir et que les ouvrages
» des maîtres les plus habiles, la gloire de nos
» jours, sont reçus, quelques années plus tard,
» avec froideur et mépris; et que nous voyons
» au contraire couvrir d'applaudissements, ache-
» tés il est vrai quelquefois par des moyens frau-

insulti esigono istantaneamente la loro parte; ed intanto in gara fra loro fanno giuocare raggiri, intrichi, cabale onde far prevalere le loro convenienze; ed il compositore assalito, pressato da tutti, per levarsi d'impaccio, fra l'inquietudine, la noja, la stanchezza, all' opera disperatamente da fine. Ma quale ne sarà poi di questa l'intrinseco pregio? E quale se anche ne avesse alcuno, aver potrebbe riuscimento in mano di esecutori che tentano di soperchiarsi a vicenda, e che cospirano onde il lavoro del maestro cada dalla pubblica estimazione, e venga disapprovato? Egli è ben chiaro che la disunione delle parti trasfondere si debba nel tutto che forma lo spettacolo, e che ne risulti incoerenza, sconcerto, sconnessione, inverosimiglianza; per le quali cose è reso più ridicolo che interessante uno de' più begl' intrattenimenti, che possa degnamente dilettare lo spirito umano. (*Ibid.*, p. 98-100.)

[1] La musical composizione è quasi ridotta ad un affare di semplice meccanismo, quando esser dovrebbe il libero effetto dell' entusiasmo che rapido investe ed infiamma. (*Ibid.* p. 98.)

» duleux, des auteurs au-dessous du médiocre,
» ne sachant pas même leur métier, dénués
» de toute littérature, parce qu'ils ne cher-
» chent autre chose qu'à réveiller dans le
» public une jouissance passagère, à force de
» petits traits qui chatouillent les oreilles.
» Les maîtres qui forment cette cohue ne
» font que se piller les uns les autres; d'où
» résultent la monotonie, la trivialité, les
» imitations serviles; enfin l'ennui, la lassi-
» tude, accablent toute la partie saine des
» auditeurs de bon goût et intelligents qui en-
» tendent répéter sans cesse la même chanson.
» L'expérience journalière de ce qui se passe
» sur le théâtre et de ce que chacun peut vé-
» rifier de ses propres yeux, me dispense
» d'apporter des preuves et de m'appesantir
» d'avantage sur un aussi maussade su-
» jet. [1] »

[1] Perciò ne avviene che la buona musica di autori eccellenti non può più recar piacere, e veggiamo le opere dei periti maestri ornamento de' giorni nostri essere da alcuni anni in qua ricevute con fredezza e dispregio; ed in vece coglier applausi (talora però compri con modi

On conçoit que dans un pareil système on n'y regarde pas de très près, et que l'on ne fait nulle difficulté « d'appliquer une musique gaie » et sereine à une situation forte et terrible. » On met dans la bouche d'un prisonnier con- » damné à mort, après un cantabile et un ré- » citatif des plus passionnés, une polonaise » pleine de vivacité, dans le but sans doute » de terminer une scène d'horreur et mille » autres choses qui répugnent au bon sens.

» On entendra répéter la même musique » par deux acteurs, dont l'un n'est pas censé » voir l'autre, et qui disent des choses tout-à- » fait différentes, ne sachant pas qu'ils se trou- » vent dans le même lieu.

fraudolenti) compositori men che mediocri, ignari dell' arte propria, e digiuni d'ogni letteratura; perchè null' altro cercano se non destare nel popolo un passaggero diletto a forza di passettini, che solletichino le orecchie. Questa turba di maestri altro non fa che copiarsi l'un l'altro, donde ne viene la monotonia, la trivialità, la imitazione servile; e la noja, e tedio infine della parte sana degli ascoltatori di buon gusto, ed intelligenti dell' arte, per sentirsi tutto di repetere l'istessa canzone. La giornaliera esperienza di ciò che avviene in teatro, e che ognuno può co' suoi proprj occhi vedere mi dispensa dall' adurne le prove, e dall' indugiare più a lungo su questo disaggradevole soggetto. (*Ibid.*, p. 100 et 101.)

« Les maîtres vous répondent qu'il faut » bien, après tout, songer à obtenir l'effet » théâtral. Sans doute; mais alors la musi- » que n'a pas pour but d'émouvoir le cœur; » elle n'est faite que pour chatouiller les oreil- » les, dût-on sacrifier la vérité, qui consiste » uniquement dans l'imitation de la na- » ture [1]. »

On conçoit encore que, dans un pareil système, « les chanteurs, se copiant à l'envi, chantent » tous de la même manière et se parent indis- » tinctement des mêmes ornements, des mêmes » traits, qui, ou ne signifient rien, ou s'ap- » pliquent à contre-sens; d'où il suit que la

[1] Il sentire che un prigioniero vicino a morte dopo un passionatissimo recitativo ed un cantabile termina la scena d'orrore con una vivace polacca, non è ella cosa che al buon senso ripugna ? si sentirà replicare l'istessa musica da due differenti soggetti, uno dei quali non vede l'altro, e dicono cose del tutto diverse, ignorando di trovarsi in un medesimo luogo. Non si ha riguardo di applicare una musica gaja ed amena ad un soggetto di forza e di terrore; oltre altri mille difetti che lungo sarebbe qui riferire. Risponderanno i maestri che essi facendo ciò cercano di ottenere l'effetto teatrale. Ma dunque ad altro non servirà la musica, che a titillar le orecchie, invece che a commuovere il cuore; ed in tal modo tradirassi la verità che nella imitazione sola della natura consiste? (*Ibid.* p. 94.)

» musique est défigurée et que le caractère » de la passion est altéré au lieu d'être rendu » plus sensible [1]. »

L'écrivain que je cite finit par conclure que le théâtre italien moderne peut être comparé à un *lieu de débauche*.... Mais ici je m'abstiens de traduire [2].

Ainsi parle l'auteur d'une dissertation que j'aurais pu transcrire presque dans son entier sans sortir de mon sujet; et il est à présumer que les Italiens eux-mêmes ne l'accusent pas d'exagération, puisque cette même dissertation a été couronnée le 24 juin 1811, par la Société italienne des sciences et des lettres de Venise [3].

[1] Per la qual cosa sembra presentemente che tutti copiandosi à vicenda l'un l'altro, cantino ad uno stesso modo, e da ognuno di loro indistintamente si fa pompa degli stessi passi, abbellimenti, che o nulla significano o sono mal a proposito applicati : donde la musica ne resta svisata, alterato il carattere della passione invece di esser reso più evidente. (*Ibid.*, p. 73.)

[2] Si considera unicamente il teatro come un luogo della licenza e del bordello. (*Ibid.*, p. 100.)

[3] Voir les Pièces justificatives, N° II. La dissertation dont nous venons d'extraire plusieurs passages porte pour épigraphe ces paroles d'Horace : *Decipimur specie recti.* Ce que l'auteur italien traduit par ces mots : *Da un bello menzogner siamo ingannati.*

Tels sont les principaux traits du système actuel italien qui, malgré quelques pertes d'un côté et quelques acquisitions de l'autre, est néanmoins au fond toujours le même que l'ancien. Tel est le système qui nous régit, qui guide l'opinion; celui qui sert de base aux théories que chacun se fait; celui dont les notions ont passé dans les idées communes et d'après lequel on formule ce que l'on entend depuis dix ans par mélodie, harmonie, rhytme, expression, instrumentation, etc.; car il est de la nature de tout système qui s'adresse particulièrement à ces intelligences intermédiaires que l'on pourroit comprendre sous la dénomination de *moyenne du public*, de faire germer et, pour ainsi parler, de déposer, à force d'habitude, dans les esprits, des idées vagues et superficielles, des définitions incomplètes, mille distinctions, mille subtilités, dont la vanité s'empare pour les appliquer à tout propos et se donner ainsi l'air de comprendre.

IV.

BENVENUTO CELLINI.

Comme on le voit, la question d'art est aujourd'hui, à peu de chose près, ce qu'elle étoit à l'époque où Gluck parut.

Aujourd'hui aussi, un hardi compositeur s'est présenté qui n'a pas craint de protester contre le système que Gluck attaqua de front. Quelle que soit la diversité des jugements portés sur le dernier ouvrage de M. Berlioz, il est un

point sur lequel jusqu'à ce jour partisans et adversaires se sont trouvés d'accord, savoir que le système musical dans lequel est conçu l'œuvre de ce compositeur diffère essentiellement du système musical en crédit auprès de la masse du public, c'est-à-dire du système italien.

A ce sujet, les uns ont soutenu que M. Berlioz étoit dans le vrai; les autres ont prétendu que M. Berlioz étoit dans le faux.

Mais si nous démontrons que le système auquel appartient *Benvenuto Cellini* n'est, quant aux points fondamentaux et sans comparaison ambitieuse, que la continuation et comme la conséquence naturelle du système de Gluck, nous laisserons aux lecteurs à décider cette grande question : M. Berlioz est-il dans le faux? est-il dans le vrai?

Et déjà, avant d'avoir abordé l'examen spécial de l'œuvre de M. Berlioz, je ne puis m'empêcher de remarquer que la question qui s'y rattache est fort éclaircie. Nous avons vu, d'une

part, que tout ce qu'il y a d'élevé, de savant, parmi les théoriciens, les historiens, les écrivains de l'Italie, ont déclaré le système de l'École Italienne *faux* sur une foule de points. Nous ne voyons pas moins clairement, d'autre part, que l'opposition soulevée par *Benvenuto Cellini*, dans une portion notable des esprits, a sa raison dans l'influence, dans la domination que ce système exerce sur l'opinion. Et comme, en définitive, on a puisé les armes avec lesquelles on a attaqué *Benvenuto Cellini* dans l'arsenal de cette école même, il est fort à craindre que la plupart des objections que l'on fait contre M. Berlioz ne puissent être retournées contre les compositeurs italiens et ne soient ainsi une condamnation de leur système.

Ainsi aujourd'hui, bien que l'on n'ose sérieusement contester à M. Berlioz ce qu'on appelle la faculté mélodique, cependant on ne peut s'empêcher, sous ce rapport, de juger sa musique par comparaison à la musique italienne. Je ne dis pas que les *dilettanti* confondent abso-

lument la mélodie elle-même avec les roulades. Mais il est certain que ces roulades, ces arpéges que l'on prodigue à satiété dans les situations les plus pathétiques et dans lesquelles s'arrondit prétentieusement et complaisamment la voix du chanteur, ces batteries que l'acteur martèle en se pavanant en face du parterre, ces roucoulements ridicules, ces insupportables crispations, ces vocalises insignifiantes, tout cet étalage de tours d'escamotage qui ne sont autre chose qu'un insipide mécanisme et comme une instrumentation du gosier; il est certain que tout cela, aux yeux des *dilettanti*, fait partie de ce qu'on appelle la musique chantante et mélodieuse, et constitue le style dramatique. Or, il est bien vrai que rien de tout cela ne se rencontre dans l'opéra de M. Berlioz. Ne seroit-ce pas que l'on cherche dans l'ouvrage de M. Berlioz ce qui n'y est pas, ce qui ne peut pas y être, le système d'après lequel il travaille étant donné, et que l'on n'y cherche pas ce qui s'y trouve? Ce qui n'y est pas, ce sont des choses

conventues, ces choses éphémères qui n'ont aucune existence réelle en musique; ces formules de chant ou d'accompagnement, formules monotones et toujours coulées dans le même moule, que le compositeur jette quelquefois au milieu des plus belles inspirations, comme pour demander pardon d'avoir été un instant simple et vrai, et qui font des morceaux d'ensemble une véritable marqueterie. Ce qui n'y est pas, ce sont ces concessions perpétuelles faites au chanteur, au préjudice de la musique et de la vérité dramatique; concessions qui, d'après l'auteur que je citois tout à l'heure, sont une des causes principales de la décadence de la musique italienne. Si l'on alloit jusqu'à donner le nom de *mélodie* à de pareilles choses, assurément jamais musique n'en seroit plus dépourvue que celle de M. Berlioz.

Mais, ce qu'à moins de nous faire une complète illusion, nous trouvons dans la musique de M. Berlioz; ce que des yeux non prévenus, nous osons le dire, y reconnoîtront sans peine

avec un peu d'attention, c'est une véritable puissance mélodique; mélodique, non dans le sens que les conventions, l'usage et la frivolité ont donné de nos jours à ce mot, mais dans le sens réel qui découle naturellement de l'essence même de l'art, c'est-à-dire que les chants de M. Berlioz sont presque toujours l'expression sincère, vraie et simple du sentiment qu'il veut exprimer. Il nous semble que, dans *Benvenuto Cellini*, l'andante de l'air de *Teresa* est une mélodie qui ne manque ni d'ampleur, ni de charme, ni de grâce rêveuse; il nous semble que le premier mouvement du trio est une mélodie aussi pure, aussi limpide que la mélodie du second mouvement est vive, coquette et sémillante; il nous semble que le chœur des ciseleurs est un chant, que le chœur du *Serment* est un chant; il nous semble que l'air de Fieramosca est un enchaînement d'idées mélodiques parfaitement appropriées au caractère sentimental, poltron et fanfaron du personnage; il nous semble que le chœur de danse du

finale est une mélodie d'un effet entraînant, qui se déroule de la manière la plus piquante et dont les développements donnent lieu à des contrastes délicieux; il nous semble enfin que la strette du même finale repose sur une grande mélodie dont les périodes se dessinent avec ampleur sur le travail harmonique dans lequel elle est encadrée.

Si nous passons au second acte, nous verrons peut-être qu'il n'est pas plus mal partagé sous ce rapport que le premier. Cette prière en duo d'Ascanio et de Teresa, interrompue à chaque terminaison de phrase par une procession de religieux chantant les litanies de la Vierge, n'est-elle pas une mélodie, bien qu'elle soit en partie écrite dans le style *Alla Capella*, un peu trop oublié de nos jours? Cette phrase du récitatif de Cellini : *Quand je repris l'usage de mes sens*, n'est-elle pas une mélodie qui ne manque ni de sérénité, ni de fraîcheur? Le duo de Cellini et de Teresa ne renferme-t-il pas plusieurs idées mélodiques, les unes ten-

dres, mélancoliques, expressives; les autres passionnées, énergiques, pleines d'élan ? L'air du Cardinal, dans le sextuor, si solennellement accompagné par les instruments à vent graves, sur lesquels les harpes et les violons en *pizzicato* jettent leurs grands accords et leurs vibrations sonores, cet air n'est-il pas un chant noble, majestueux, calme, où respire un accent tout paternel ? et la strette du même morceau n'est-elle pas une phrase mélodique conduite et soutenue avec éclat ? L'air de Cellini : *Sur les monts les plus sauvages*, cet air de découragement et de désir, n'est-il pas une belle, tranquille et touchante mélodie, d'un sentiment élevé et exquis, et dont on suit avec abandon les moëlleux contours ? N'est-ce pas une mélodie aussi, et bien plaintive, et bien poétique, que la chanson des ouvriers ; ce chant qui descend lentement sur chaque note avec un accent traînant et qui se résout d'une manière si inattendue ? et cet air d'Ascanio, dans lequel le compositeur a voulu

combiner deux expressions opposées, la mélancolie et la gaîté, le chagrin et l'insouciance, n'est-il pas une mélodie franche, originale et spirituelle?

Toutes ces choses sont des mélodies, ce nous semble, et ce n'est pas assurément au moyen d'un procédé différent que nous constatons ce qu'il y a d'idées mélodiques dans Gluck, dans Mozart, dans Beethoven, dans Cimarosa, dans Weber, dans Rossini même.

Je ne parle point ici de la seconde partie de l'air de Teresa au premier acte, de ce mouvement de valse qui, malgré tout le succès qu'il a obtenu et l'incomparable perfection avec laquelle il a été chanté, n'en repose pas moins, sauf une modulation charmante et neuve, sur un fonds d'idées vulgaires. On dirait que cette seconde partie, qui dépare si malheureusement la première, a été arrachée à la complaisance du compositeur. Je ne parlerai point non plus de la romance de Cellini au premier acte. Si le précédent morceau a eu un succès fort

au-dessus de son mérite, celui-ci n'a pas eu celui dont il étoit digne. Le public n'a pu comprendre une mélodie intime et pénétrante que le chanteur ne comprenoit pas lui-même. On sait du reste que si ce chanteur excelle dans la passion physique, dans la passion terre à terre, il n'entend rien à ces sentiments élevés qui ont leur foyer au cœur et à l'intelligence. Le langage de ces derniers sentiments n'a aucun écho en lui. Pour être vrai, il faut ajouter que M. Berlioz a eu le très grand tort de composer cette romance dans un genre lyrique peut-être, mais qui n'est nullement dramatique. Les compositions de cette sorte peuvent produire beaucoup d'effet dans un salon; mais, à la scène, elles n'ont aucune prise sur le public. Les mélodies de Schubert sont sublimes; faites-les entendre au théâtre, elles sembleront froides et monotones.

Il nous semble donc que, sous le rapport de la mélodie, M. Berlioz est doué d'une puissance réelle; mais cette faculté n'est pas re-

connue de prime abord, soit parce que, chez ce compositeur, elle s'exerce beaucoup moins dans l'intérêt particulier du chanteur que dans l'intérêt général du sens et de la vérité dramatiques; soit parce que les auditeurs sont dépaysés par les formes mêmes de la mélodie et les formes du travail harmonique dans lequel elle est enlacée; soit enfin parce qu'on se fait des notions tellement fausses de cet élément, qu'on ne donne plus le nom de mélodie à des chants d'une extrême simplicité, ou dont l'harmonie est quelquefois fort compliquée. Ecoutons ce que Grétry nous dit de la première impression que produisit sur lui la musique de Gluck. Le témoignage de cet homme célèbre acquerra plus d'autorité encore si nous nous souvenons à quel point il se montroit difficile pour tous les ouvrages qui n'étoient pas les siens. « Lorsque j'entendis le premier ou-
» vrage de Gluck, je crus n'être intéressé que
» par l'action du drame, et je disois comme
» vous : *Il n'y a point de chant*. Mais que je fus

» heureusement détrompé, en sentant que
» c'étoit la musique elle-même qui était deve-
» nue l'action qui m'avoit ébranlé !

« Qu'importe, ajoute encore Grétry, qu'im-
» porte que ce soit l'harmonie ou la mélodie qui
» prédomine, pourvu que la musique produise
» sur nous tout son effet ? — *Vous avez eu le*
» *courage d'oublier que vous êtes musicien pour*
» *être poète*, me disait le prince Henri de
» Prusse, en sortant d'une représentation de
» *Richard-Cœur-de-Lion*. C'est surtout à Gluck
» qu'un tel compliment auroit pu s'adresser.
» Qui mieux que lui a senti qu'il n'est point
» d'intérêt sans vérité, et point de vérité sans
» sacrifice ?[1] »

Ailleurs Grétry dit encore à propos de l'harmonie : « Convenons qu'il y a de la sé-
» cheresse et peu de variété dans les compo-
» sitions italiennes ; ce défaut provient encore
» de l'oubli de l'harmonie : *cette reine de la*
» *musique* est trop négligée par les élèves de

[1] *Essais sur la Musique*, liv. I, p. 113 et 114. Bruxelles, 1829.

» Durante, qui la possédoit à un si haut de-
» gré [1]. »

Je n'ai pas l'intention, en citant ces paroles de Grétry, de dénigrer la mélodie; mais je suis bien aise de faire voir, par le témoignage d'un homme qui n'étoit lui-même qu'un assez foible harmoniste, que l'on ne s'entend évidemment pas, lorsque, raisonnant d'après les préjugés de l'École Italienne, l'on regarde la mélodie et l'harmonie comme deux choses radicalement séparées, isolées, l'une desquelles doit être l'esclave de l'autre, et qui ne sauroient agir en même temps au même degré. L'harmonie est, tout autant que la mélodie, la *reine de la musique*, comme parle Grétry. Elles ne sont point étrangères l'une à l'autre comme le vêtement est étranger au corps; elles sont plutôt unies comme le corps et l'âme. Quelquefois, la mélodie sort de l'harmonie; quelquefois l'harmonie sort de la mélodie; mais toujours l'expression procède de toutes les deux. Elles

[1] Ibid., p. 111.

forment, ainsi que je l'ai dit déjà, deux parties distinctes d'un tout indivisible, et concourent toutes deux à la manifestation d'une idée. Souvent même l'impression profonde qui en résulte est quelque chose de si mystérieux et de si insaisissable, qu'elle se dérobe à l'analyse, et que les oreilles les plus exercées ne savent auquel de ces deux éléments elle doit être attribuée. Ainsi tombe toute cette phraséologie poétique et fleurie dont on nous assourdit depuis quelque temps, et dans laquelle l'on ne cesse de comparer la mélodie à un oiseau, l'harmonie à une cage; ou bien, la mélodie au petit poisson, l'harmonie au bocal; ou bien encore, la mélodie à la fleur, l'harmonie à la tige. Ce langage musqué et parfumé peut être très joli, très châtoyant sans doute; mais il a le malheur d'être absolument vide de sens, de n'avoir pas plus de signification technique que de signification métaphysique. Le seul avantage qu'il présente, c'est qu'il est l'emblême fidèle du genre italien, d'après lequel on

établit d'aussi subtiles distinctions. L'un n'a, en réalité, pas plus de consistance que l'autre.

Aujourd'hui, pour une foule de gens, tout le mérite d'un opéra peut se réduire à deux ou trois phrases détachées. On se tient pour très satisfait, pourvu qu'on ait trouvé une phrase dans un finale, une autre dans une cavatine, une autre dans un duo, n'importe de quelle manière cette phrase est amenée, de quels lieux communs, de quelles bigarrures elle est précédée et suivie. Mais un pareil système ruine l'art de fond en comble. Qui donc a jamais imaginé de juger Gluck, par exemple, d'après une phrase? Et comme, aux yeux de nos habiles, la musique instrumentale et la musique sacrée n'ont pas plus d'importance que la musique dramatique à leur usage; comme l'on n'est pas tenu d'accorder une attention plus soutenue à l'une qu'à l'autre, il feroit beau voir ces jugeurs venir apprécier les sonates et les symphonies de Beethoven, de Haydn, de Mozart, que dis-je! les oratorios de Handel,

ceux de Bach, les œuvres de Carissimi, de Benevoli, d'Allegri, d'Animuccia, de Palestrina, sur telle ou telle phrase plus ou moins mélodique, plus ou moins chantante, plus ou moins voluptueuse. On rougit d'être réduit à réfuter d'aussi pitoyables extravagances, et à rappeler que toute œuvre musicale, dramatique ou non, doit être d'abord examinée dans son plan, dans son ensemble, dans son unité, dans sa conception.

Il est à croire que ces chercheurs de phrases se sont trouvés assez embarrassés lorsqu'ils ont voulu appliquer leur système d'analyse expéditive à l'œuvre de M. H. Berlioz. C'est qu'ils n'ont peut-être pas suffisamment remarqué que chez M. Berlioz, les phrases mélodiques font partie essentielle de la logique du discours musical; qu'elles ne sont pas superposées, surajoutées, dessinées en silhouette détachée sur un fonds hétérogène; qu'elles ne forment pas avec l'ensemble un tout dont les fragments décousus se heurtent au hasard; qu'elles ne se présentent pas à vide et à nu,

dans un entourage de redites et d'inutilités; qu'enfin, elles font corps avec tout le morceau. Il arrive quelquefois cependant que M. Berlioz emprunte à l'École Italienne moderne, la forme pompeuse, arrondie, fortement accusée de ses mélodies. J'en trouve deux exemples dans *Benvenuto Cellini:* le premier, c'est la phrase principale de la strette du finale du premier ácte; le second, c'est la phrase de la strette du sextuor du deuxième acte. Je ne pense pas que M. Berlioz mérite le moindre reproche à cet égard. Loin d'être dominé par un système exclusif, il prouve en cela qu'il cherche à enrichir le système dans lequel il écrit, des acquisitions dont certains hommes de génie, tels que Rossini, ont enrichi l'art. Il y a plus même: dans ce cas, M. Berlioz ne se croit pas affranchi de la loi de développement. Tantôt, comme dans le premier exemple, il s'empare du motif principal et en fait la charpente sur laquelle il construit son édifice musical; tantôt, comme dans le second, il prépare longtemps

à l'avance son sujet ; il ne le montre qu'à moitié dans les demi-teintes de l'harmonie ; puis, l'éclairant peu-à-peu et le faisant ressortir davantage, il le conduit graduellement à son explosion.

Mais ici l'excès d'un mal a fait tomber M. Berlioz dans l'excès contraire. Les Italiens, comme nous l'avons observé, enchâssent nonchalamment leur mélodie dans un assortiment de pacotille, sans songer jamais au parti qu'ils pourroient tirer d'un sujet quelquefois très fécond en développements. Pour éviter ce défaut, M. Berlioz saisit son motif, le pétrit de mille manières, en fait un tout d'une combinaison très-adroite et très-curieuse assurément, mais d'une complication excessive. A ce motif s'enchaîne un second motif, puis quelquefois un troisième. Le compositeur s'oublie dans ce travail, qui est peut-être du ressort de la symphonie, mais qui ne sauroit être dans les conditions de la musique dramatique. Il en résulte un ensemble trop pressé, trop compact, dans

lequel l'esprit a peine à saisir des motifs qui se contrarient, et qui semblent plutôt être garrottés les uns contre les autres que se jouer entre eux dans la flexibilité et l'élasticité de leurs liens. La scène de la sérénade, au premier acte, n'est pas exempte de ce défaut; mais le chœur des femmes, dont le début est fort heureux, est, sous ce rapport, tout-à-fait inexcusable.

La difficulté que l'on éprouve de prime abord à saisir la phrase mélodique de M. Berlioz, me semble tenir encore à d'autres raisons. Je parlerai tout à l'heure de la carrure et du rhytme. Pour le moment, il me suffit de faire observer que les oreilles familiarisées avec les formes de la mélodie italienne, avec ce repos invariable sur la modulation à la tierce inférieure ou supérieure, avec ces formules de terminaison non moins invariables, qui s'appliquent indifféremment à tout air, sans distinction de caractère et d'expression, doivent se trouver naturellement déconcertées à l'audition de phrases

qui, le plus souvent, se poursuivent d'une seule haleine; qui se terminent tout simplement et sans recherche, sans le secours de ces appogiatures qui privent le style de naturel, en déguisant les notes réelles de l'accord, et qui ne semblent servir qu'à dissimuler l'absence de toute idée.

Peut-être n'a-t-on pas assez remarqué une chose à laquelle M. Berlioz s'attache particulièrement : c'est qu'il donne à son chant un accent analogue à celui de la parole naturelle, dans une situation identique à celle qu'il veut peindre. Il emprunte son accentuation musicale à l'accentuation que la passion et le sentiment indiquent d'eux-mêmes. Il semble que si, dans une position semblable, on avoit à dire les paroles qu'il met dans la bouche de ses chanteurs, on les articuleroit de la même manière, quant à l'inflexion. Sous ce point de vue, M. Berlioz me paroît succéder directement à Gluck et à Grétry [1]. Mais cette

[1] Voir ce que ce dernier a dit sur ce sujet, *loc. cit.*, p. 82, 124, 144.

recherche de la vérité, qui est la première obligation du compositeur dramatique, doit-elle s'étendre minutieusement à tous les détails, à tous les mots? Dans sa préoccupation de tout exprimer, et parfois de tout peindre, jusqu'à la réalité matérielle, n'est-il pas à craindre que M. Berlioz ne franchisse des limites que cette vérité même lui commande de respecter? Ici se reproduit en musique une question analogue à celle de la traduction littérale et de la traduction libre en littérature. Il est vrai que le défaut que je reproche à M. Berlioz se fait beaucoup moins sentir dans le cours des morceaux d'ensemble que dans les intervalles, et comme dans les interstices d'une situation à l'autre. Mais cette multiplicité d'intentions dramatiques, fort difficile d'ailleurs à combiner avec la rapidité du dialogue et la clarté du récitatif, exigeant de fréquents changements de mesures et une foule de traits d'orchestre de caractères opposés, devient très-fatigante pour les auditeurs et les exécutants, qui, les

uns et les autres, s'impatientent de cette taquinerie d'exécution, et surtout de se voir obligés de prêter une attention toujours soutenue, toujours sérieuse, dans des espèces d'intermèdes durant lesquels d'ordinaire le compositeur leur donne le temps de se reposer et de reprendre haleine.

A cet égard, M. Berlioz a méconnu les dispositions, non-seulement du public françois, mais encore du public de tous les pays.

Nous avons vu que les critiques dont la musique de M. Berlioz est l'objet, relativement à la mélodie et au chant, découlent en grande partie des fausses notions que l'on se fait des éléments essentiels de la musique, d'après les données de la musique italienne. Communément l'on donne le nom de mélodie à toute série de sons à nu, plus ou moins distinguée, plus ou moins triviale, toujours symétrique, accompagnée de deux ou trois accords plaqués, ornée d'enjolivements et de fioritures, et surchargée de ces appogiatures qui dissimulent la

pauvreté de l'idée. L'on est si fort prévenu en faveur de la mélodie italienne que l'on donne souvent, dans les œuvres de cette Ecole, le nom de mélodies à des choses qui n'en sont pas; l'on appelle *motifs chantants* des motifs qui ne sont que *dansants*, tandis que l'on se refuse, dans les compositions de quelques autres musiciens, de reconnoître comme des mélodies les chants les plus beaux, les plus larges et les plus expressifs. Mais, dira-t-on, n'est-ce pas donner au chant un rôle secondaire par rapport à l'orchestre que de le priver de ces ornements, de ces traits, qui produisent tant d'effet? — C'est précisément parce que le chant est à nos yeux une partie bien plus noble, bien plus élevée que l'instrumentation, que nous ne voulons pas que la voix, cet organe de la pensée, cette *lumière de l'âme*, comme parle un écrivain oriental, se prostitue à d'indignes roulades, à de misérables tours de force. Tous ces abus disparoîtront quand le bon sens et le bon goût auront repris leur niveau.

Et ici qu'il me soit permis de faire observer qu'une grande cause de la préférence accordée à la musique italienne est ce certain caractère de sensualisme, cette expression charnelle que l'on recherche aujourd'hui avant tout dans les arts. Plusieurs critiques ne dissimulent pas leur opinion à cet égard, et nous disent avec franchise que la musique n'a de prix à leurs yeux qu'autant qu'elle leur retrace les jouissances des sens, à la satisfaction desquels ils bornent les seules réalités de la vie. Cette considération suffiroit seule pour prouver que le goût des arts, et les systèmes et les jugements qui en sont la suite, se lient plus étroitement qu'on ne le pense communément aux doctrines générales que l'on professe sur les questions les plus fondamentales de l'existence. Ces mêmes critiques, en ne cessant de comparer la mélodie, tantôt à une *bacchante effrénée*, tantôt à une *nymphe lascive*, tantôt enfin à une *belle fille aux cheveux dénoués, aux épaules nues*, nous font assez connoître à

quelles conditions l'art doit se soumettre pour leur plaire. Ils en sont venus au point de définir le beau, le beau que Platon appelle *la splendeur du vrai*, non d'après les émotions que l'art excite dans l'âme, non d'après les idées qu'il réveille dans l'intelligence, mais d'après les sensations qu'il procure. Ce seroit folie assurément que de prétendre interdire à la musique la peinture des objets sensibles; mais cette folie seroit mille fois plus préférable à l'erreur qui restreindroit la musique à ce seul ordre de réprésentation : erreur dégradante pour l'art, plus dégradante pour l'époque où elle auroit pris naissance. Et s'il existoit une École qui reposât sur ce principe, que les *sens* sont les juges compétents du vrai et du beau, et que le *plaisir* est la seule règle de nos jugements en fait d'art, il faudroit dire que cette Ecole ne sauroit avoir longue durée; qu'elle est menacée d'une décadence prochaine, quelle que soit la vogue momentanée dont elle jouit; ou bien que la

société qui la tolèreroit seroit elle-même déjà énervée dans les raffinements de la volupté, et en proie à une irrémédiable dissolution.

Une page éloquente du comte de Maistre trouve ici naturellement sa place. Dans un journal françois très répandu, on n'avoit pas craint de demander à l'illustre auteur du *Génie du Christianisme si une nymphe n'étoit pas un peu plus belle qu'une religieuse.* De Maistre se chargea de la réponse. Après avoir dit que *le vice définit le beau à sa manière*, il ajoute : » L'erreur la plus faite pour éteindre le vé-
» ritable sentiment du beau, est celle qui con-
» fond ce qui plaît aux sens et ce qui plaît à
» l'intelligence... Le *beau*, dans tous les genres
» imaginables, est *ce qui plait à la vertu*
» *éclairée.* Toute autre définition est fausse ou
» insuffisante. Pourquoi donc la religieuse se-
» roit-elle moins belle que la nymphe? Parce-
» qu'elle est vêtue, peut-être? Mais par quel
» aveuglement immoral veut-on donc encore
» juger la représentation autrement que la

» réalité? Qui ne sait que la beauté devinée est
» plus séduisante que la beauté visible?

» Quel homme n'a remarqué, et dix mille
» fois, que la femme qui se détermine à sa-
» tisfaire l'œil plus que l'imagination manque
» de goût encore plus que de sagesse? Le vice
» même récompense la modestie en s'exagé-
» rant le charme de ce qu'elle voile. Com-
» ment donc la loi changerait-elle de nature en
» changeant de place? Evidente, incontestable
» dans la réalité, comment serait-elle fausse
» sur la toile? Ces maximes pernicieuses ne sont
» propagées que par la médiocrité qui se met à
» la solde du vice pour s'enrichir. Le beau re-
» ligieux est au-dessus du beau idéal, puisqu'il
» est l'idéal de l'idéal; mais peu de gens peu-
» vent s'élever à cette hauteur; l'artiste vul-
» gaire quitte ce qui est beau pour ce qui plaît.
» Écrasé par le talent qui produit la *Transfi-*
» *guration* et la Vierge *della Seggiola*, il s'a-
» dresse aux sens pour être sûr de la foule. Il
» sait bien que le vice *s'appelle Légion*. La foule

» accourt donc en battant des mains, et bientôt
» le peintre pourra s'écrier au milieu des
» applaudissements : *Ingenio victi, re vincimus*
» *ipsa*.

» Une loi sévère qui se mêle à toutes les pen-
» sées de l'art, lui rend le plus grand service
» en s'opposant à la corruption qui détruit à
» la fois le beau dans toutes les classes comme
» un ulcère malin qui ronge la vie...

» A l'aspect de ces figures (les figures des
» femmes martyres), quelque belles qu'on puisse
» les imaginer, aucune pensée profane n'oseroit
» s'élever dans le cœur d'un homme de goût.
» On leur doit une certaine admiration intel-
» lectuelle, pure comme leurs modèles. Jusque
» dans leurs vêtements, il y a quelque chose
» qui n'est pas terrestre. On doit y voir l'élégance
» sans richesse, la pauvreté sans laideur, et, si
» le sujet l'ordonne, la pompe sans le faste :
» ELLES SONT BELLES COMME DES TEMPLES [1]. »

[1] Examen de la philosophie de Bacon, t. II, p. 89 *et suiv.*

L'esprit aime à se reposer sur des idées aussi pures et aussi noblement exprimées.

Mais quelles sont les œuvres de notre époque auxquelles on doit accorder une *admiration intellectuelle*? Seroient-ce les œuvres de l'École Italienne? nous ne le pensons pas. Ce sont plutôt les compositions de Beethoven, celles de Weber, de Schubert; et, s'il faut dire toute notre pensée, certaines parties des productions de M. Berlioz ne sont pas indignes d'une admiration semblable.

On demandera peut-être pourquoi je cite à ce propos un philosophe plutôt qu'un musicien. J'aurois pu emprunter de fort belles réflexions dans le même sens à M. Villoteau, l'écrivain musical le plus élevé, sans contredit, que la France ait produit [1]. A mon tour, je demanderai si le philosophe n'est pas plus capable de pénétrer l'*esprit* des beaux arts, que celui qui le plus souvent n'en connoît que l'*enveloppe techni-*

[1] Voir les Pièces justificatives, N° III.

que et le *métier?* Mais M. Villoteau ne doit pas être compris dans cette dernière catégorie.

Le chant et la mélodie ne sont pas les seuls points sur lesquels on attaque M. Berlioz, toujours au point de vue de l'École Italienne. Après la mélodie, viennent la carrure et le rhytme.

A ce propos, on a dit que M. Berlioz est destructeur de l'une et qu'il a horreur de l'autre. Tâchons, une fois pour toutes, de poser nettement cette question du rhytme et de la carrure.

Qu'est-ce que la carrure en musique? c'est la régularité du discours musical, la parfaite correspondance de ses parties, la symétrie qui résulte des exactes proportions qu'elles offrent ensemble. Cette régularité plait; elle est même, dans une certaine mesure, une condition essentielle de toute œuvre d'art, parce qu'elle correspond à l'idée d'ordre et d'harmonie que nous avons en nous-mêmes et dont nous cherchons partout la réalisation. Mais si la régularité correspond à l'idée de l'ordre, elle n'est pas l'ordre pourtant. La régularité

constante, c'est-à-dire l'uniformité, seroit la matérialisation de l'ordre; elle le détruiroit. La nature se partage en une infinité de classifications, qui toutes concourent au maintien des lois générales de l'univers; mais la régularité, mais l'uniformité, mais la symétrie ne se trouvent nulle part. L'ordre se compose, d'un côté, de l'obéissance aux lois de l'harmonie universelle, et, de l'autre, du jeu libre d'une infinité d'existences particulières, d'anomalies accidentelles, de contradictions apparentes. Ces irrégularités, ces caprices de la nature, au lieu d'altérer l'ordre, le justifient et le confirment, puisque, loin de troubler sa tranquilité, ils se résolvent finalement dans l'harmonie générale.

Lors donc que l'École musicale Italienne a fait une loi de la carrure et de la régularité, elle a rendu hommage à cette vérité, que la régularité correspond à l'idée d'ordre existant dans chaque homme; mais lorsqu'elle a fait de cette régularité une loi absolue, invariable,

inflexible, à laquelle tout compositeur est tenu de s'asservir, elle a méconnu, d'une part, les conditions essentielles de l'ordre naturel, comme aussi, d'autre part, elle a méconnu la nature du cœur humain, qui est fort éloigné d'être méthodique et mathématique dans ses affections. En sorte que cette École a placé sa théorie en dehors des conditions de l'ordre naturel et de l'ordre moral; qu'elle a fait de la musique un être de raison, sans affinité avec l'homme, avec la nature, c'est-à-dire, comme art, une chose factice, conventionnelle, dépendant de la mode et livrée à tous les caprices d'un public corrompu, de compositeurs sans conscience et d'artistes vaniteux; et, comme enseignement, une science exacte que l'on peut apprendre au moyen de certains calculs et de certains procédés.

La grande question de la carrure et de la régularité en musique qui s'agite maintenant parmi nous, et qu'il est fort glorieux pour M. Berlioz d'avoir soulevée le premier, rentre

à beaucoup d'égards dans la question qui divisoit, il y a quelques années, les littérateurs en deux camps. Là aussi, il y avait les champions de la régularité et les champions de l'irrégularité. Les premiers, ne tenant pas compte des conditions de liberté que la notion de l'ordre lui-même impose, défendoient la régularité sous prétexte qu'elle étoit conforme à la raison, et ils proscrivoient l'irrégularité en vertu du même principe; les seconds, ne tenant aucun compte des perceptions de la raison, soutenoient l'irrégularité, sous prétexte qu'elle rentroit dans les conditions de la nature et repoussoient par cela même la régularité. Il y avoit du vrai et du faux dans chaque opinion, parce que de part et d'autre l'on étoit absolu et exclusif. Les deux systèmes pouvoient fort bien se concilier, et ils ont fini effectivement par se concilier depuis que, la force de réaction s'étant éteinte, on a compris la combinaison de la régularité et de l'irrégularité dans la notion de l'ordre.

Maintenant nous avons les musiciens de la raison et les musiciens de la nature.

Tout ce qui vient d'être dit sur la régularité et l'irrégularité s'applique indifféremment à la mélodie et au rhytme. Pour ce qui est de la mélodie, nous avons vu que Gluck et Grétry s'étoient dispensés de s'astreindre aux lois de la carrure, lorsque cette forme nuisoit à l'expression et détruisoit le sens mélodique. Mais que les adorateurs de la musique italienne daignent ouvrir les partitions de Cimarosa, de Rossini, et ils se convaincront que ces grands musiciens se sont donné plusieurs fois la même licence. Ainsi, le second motif de l'ouverture des *Horaces* de Cimarosa, est une phrase de treize mesures, avec un repos interrompu sur la septième; cet opéra contient une autre phrase avec repos sur la cinquième mesure. Dans *Otello* de Rossini, la romance du *Gondolier*, dont j'ai déjà parlé, présente une phrase composée de deux périodes, l'une de quatre, l'autre de cinq mesures.

Bien entendu que c'est la partition italienne qu'il faut consulter et non la partition française, le scrupuleux traducteur ayant eu grand soin de faire disparoître cette irrégularité. Enfin qui se douteroit que le dernier mouvement du charmant duo de *Don Juan*, *La ci darem la mano*, repose sur une phrase de sept mesures? C'est le motif *Andiam, andiam, mio bene.* Toutes ces phrases sont irrégulières *arithmétiquement;* mais elles sont régulières *mélodiquement.* Mais je ne pense pas, comme quelques-uns voudroient nous le faire croire, que toute musique se réduit à cinq ou six opéras de Mozart, de Cimarosa, de Rossini, de Bellini. Les compositions de Bach, de Handel, de Marcello, de Haydn, de Beethoven, de Weber, comptent apparemment pour quelque chose. Hé bien! ouvrez les œuvres de ces grands hommes, ou plutôt allez prier M. Boély, le plus savant et le plus habile de nos archéologues musicaux; cet homme qui a mieux aimé s'enfermer trente ans dans son cabinet avec les vieux

maîtres que d'aller dans les salons chercher des triomphes qu'il auroit pu disputer à nos plus brillants virtuoses au prix de sacrifices trop pénibles pour lui; cet homme qui a préféré le culte de son art tel qu'il l'entend, à la gloire telle que l'entendent nos artistes; allez lui demander de vous improviser un concert historique, de vous étaler, dans une séance, les richesses les plus exquises du répertoire d'orgue et de clavecin de J.-S. Bach, d'Emmanuel Bach, de Handel, de Marcello, de Couperin l'ancien, etc., et vous verrez si ces vieux maîtres tenoient beaucoup à la carrure; et vous entendrez des phrases boiteuses, des rhytmes boiteux, des phrases de cinq et de sept mesures, qui pourtant ont du charme, qui pourtant commencent, se continuent et se terminent bien, et cela non-seulement quand l'expression semble l'exiger, mais lorsque la fantaisie, le caprice du compositeur le veut ainsi.

M. Berlioz a usé de la permission que lui

donnoient les vieux maîtres et les maîtres modernes. A-t-il bien fait ? je le pense, du moins dans certains cas, car l'une des choses que le public a le plus vivement et le plus unanimement applaudies dans son opéra, est une succession de phrases irrégulières composées de neuf mesures; c'est le chœur de danse du finale du premier acte. On peut en dire autant de la délicieuse phrase du trio du premier acte? *Si loin de vous triste et banni*, qui n'est que de cinq mesures. Est-ce à dire que M. Berlioz a constamment brisé la carrure ? J'ai beau examiner, je ne puis m'empêcher de voir que ses chants sont le plus souvent carrés et réguliers, et qu'ils ne sont irréguliers qu'accidentellement. La cavatine de Teresa est carrée; le trio est carré; le chœur des ciseleurs, le chœur du serment, le quatuor qui ouvre le finale, la strette du même finale, sont carrés. Il en est de même du chant du cardinal dans le sextuor, de la strette qui le termine, de l'air de Cellini, de l'air d'Ascanio, du chœur des ouvriers, du

finale de la fonte. Parlerons-nous des autres compositions de M. Berlioz? Le même mérite de régularité générale se fait remarquer dans la valse, la marche du supplice et la scène aux champs de la *Symphonie fantastique;* dans la marche des Pélerins, dans la Sérénade, dans le finale d'*Harold*, dans les *Francs-Juges*, dans le *Roi Léar*, dans la *Tempête* et dans la plupart des morceaux de la *Messe des morts*.

Passons au rhytme. Mais d'abord qu'est-ce que le rhytme?

C'est de tous les théoriciens modernes de l'Italie le plus estimé qui va répondre.

Le rhytme « indique dans la musique la pro-
» portion des parties d'un tout, ou, comme cer-
» tains le prétendent, le rapport déterminé des
» successions de sons. Considéré par rapport à
» la durée de chacune de leurs parties entre
» elles, le rhytme s'appelle *interne;* il est *externe*
» si on l'envisage par rapport à une succession
» entière de sons avec d'autres successions en-
» tières de sons. Mais, l'un comme l'autre,

» quant à leur origine et à leur objet, n'ont
» rien de commun avec la mesure. La mesure
» n'est autre chose qu'une succession d'ins-
» tants égaux en durée; mais le rhytme est le
» moyen d'arriver à l'expression la plus ar-
» rêtée des sentiments et des idées esthé-
» tiques.

« D'autres encore appellent rhytme *interne*
» celui de la mélodie, et *externe* celui de la
» mesure.

« Le rhytme est donc la symétrie des divers
» groupes, grands ou petits, des successions en-
» tières de sons. Une pareille symétrie rhytmi-
» que contribue à la clarté des compositions
» musicales, et c'est ce qu'on appelle ordinai-
» nairement la *carrure*, quoique, d'un autre
» côté, l'on ne puisse nier que le grand rigo-
» risme de la carrure ne conduise fréquemment à
» la monotonie[1]. »

[1] Dinota (il ritmo) nella musica la proporzione delle parti d'un medesimo tutto, o come altri vogliono, il rapporto determinato delle successioni de' suoni. Riguardo al rapporto della durata delle singole parti fra di loro, il ritmo chiamasi *interno*, e riguardo al rapporto

Je ne donne pas assurément cette définition comme complète. Il y a une foule de rhytmes dans Beethoven, dans Weber, dans les vieux maîtres, dans Bach, dans Handel, dans Couperin, dans Haydn, etc., auxquels elle ne sauroit être appliquée. Mais vous l'entendez : *Le rhytme n'a rien de commun avec la mesure ;* et ensuite : *l'on ne peut nier que le grand rigorisme de la carrure n'engendre fréquemment la monotonie.* Or, l'École Italienne fait-elle autre chose que confondre perpétuellement le rhytme avec la mesure? Son rhytme le plus usité ne consiste-t-il pas,

d'una intera successione di suoni con altre intere successioni di suoni, dicesi *esterno.* Si l'uno che l'altro non hanno punto che fare colla misura, considerati per la loro origine e per loro scopo : la misura altro non è che un' addizione de' momenti in somme eguali, ma il ritmo è il mezzo alla più determinata contemplazione de' sentimenti esposti, o delle idee estetiche. Altri chiamano il ritmo *interno* quello della melodia, e l'*esterno* quello della misura. Il ritmo è dunque la simmetria di varj maggiori o minori gruppi d'intere successioni de' suoni; tale simmetria ritmica rende un componimento musicale più chiaro, ed è quella che ordinariamente dicesi *quadratura,* abbenchè dell' altra parte non possa negarsi, che il gran rigorismo della quadratura conduce non di rado alla monotonia. (LICHTENTHAL, *Dizionario della musica.*)

comme je l'ai dit plus haut, dans un coup de grosse caisse frappé sur le temps fort? Après cela, faut-il s'étonner si ce *grand rigorisme de la carrure* dans la mélodie et le rhytme lui a attiré les reproches de tous les gens éclairés; et n'est-il pas à craindre que les notions que l'on s'est faites généralement à cet égard, ne soient incomplètes ou fausses, comme la plupart des notions que l'École Italienne a mises en circulation? Il faut le dire, si, comme quelques auteurs, et notamment celui que je viens de citer, le prétendent, le rhytme musical doit son origine à l'usage des tambours dans les armées ou aux marteaux des forgerons, l'École Italienne et l'École française, qui en est issue, n'en sont guère aujourd'hui qu'aux rudiments du rhytme [1]. C'est pourtant sur de semblables données que l'on a accusé M. Berlioz de détruire le rhytme ou d'en manquer totalement. A ce dernier reproche, M. X. Boisselot répond avec autant de raison que d'esprit : « Que si par

[1] Voir les Pièces justificatives, N° IV.

» rhytme l'on entend une sorte d'arrangement
» symétrique par lequel les phrases correspon-
» dent de quatre en quatre mesures sur un des-
» sin fortement cadencé, la question devient
» beaucoup plus claire : il ne s'agit plus du
» rhytme, mais bien d'*un* rhytme, et nous
» avouons de bon cœur que M. Berlioz se sert
» fort peu de celui-là [1]. » Celui-là, en effet, c'est le rhytme régulier, symétrique, le rhytme matériel, le rhytme brutal des tambours, des timbales, des cymbales, celui dont on a fait tant d'abus. Mais n'y a-t-il pas d'autres rhytmes qui sont de l'essence même de la musique et qui peuvent seconder son expression morale et spirituelle ?

Cherchons donc à compléter cette théorie du rhytme, non dans le but de la formuler suivant le point de vue de M. Berlioz, mais pour la mettre en harmonie avec la manière dont le rhytme a été pratiqué par les grands maîtres tant anciens que modernes.

[1] *Gazette musicale* du 16 septembre 1838.

En admettant les distinctions des divers rhytmes désignés plus haut, on peut en observer une nouvelle espèce dont les théoriciens n'ont point parlé encore, bien qu'on en trouve de fréquents exemples dans Beethoven et dans Weber.

Ce rhytme résulte de l'introduction, dans une mesure établie, d'une ou plusieurs successions de sons ou de groupes de sons, appartenant à une mesure différente. Ce conflit momentané de deux mesures donne lieu à un déplacement du temps fort. Ainsi l'on peut dire que, tandis que la mesure divise la mélodie au moyen des temps, le rhytme subdivise la mesure au moyen de la mélodie.

Toutes les sortes de mesures se réduisent à deux principales : la mesure binaire et la mesure ternaire; celle qui est constituée par le nombre deux et celle qui est constituée par le nombre trois; celle dans laquelle les temps sont pairs, celle dans laquelle les temps sont impairs. La carrure et la régularité subsistent indiffé-

féremment dans la mesure binaire et dans la mesure ternaire, car l'on conçoit que la mesure ternaire est régulière par cela seul qu'elle obéit aux lois qui la constituent. Pour rompre cette uniformité, cette monotonie de la mesure, le musicien trouve le moyen d'opposer l'une à l'autre et de combiner entre elles la parité et l'imparité, de manière que ces deux qualités se rencontrent à la fois dans la musique. Pour cela, il oppose, au moyen du rhytme, la mesure binaire à la mesure ternaire dans laquelle le morceau est écrit; ou bien, il oppose, au moyen du rhytme, la mesure ternaire à la mesure binaire qui est le mouvement général du morceau.

Faisons sentir ceci par un exemple : supposons une succession de sons composée de trois groupes de deux *noires* chacun, appartenant à la mesure à trois temps, comme *ut-si*, *la-sol*, *la-si*. Répétez cette succession de sons aussi souvent que vous voudrez, en battant la mesure sur l'*ut*, et en marquant les deux autres

temps sur la première note des deux autres groupes : votre phrase mélodique sera parfaitement uniforme et régulière, la note *ut* tombant constamment sur le temps fort. Maintenant, tout en répétant la même succession de sons, battez la mesure à quatre temps de manière à faire entrer *ut-si*, *la-sol*, *la si*, *ut-si*, dans le première mesure; *la-sol*, *la-si*, *ut-si*, *la-sol*, dans la seconde, ainsi de suite; vous verrez que le véritable temps fort sera déplacé, que le second *ut*, au lieu de tomber sur le temps fort, tombera sur le quatrième temps (foible), etc., etc. Cette succession de sons, prise individuellement, ne cessera pas d'être ternaire, mais cette mesure ternaire sera accidentellement combinée avec la mesure binaire; et c'est ainsi que la musique a le pouvoir de renfermer la parité et l'imparité dans le même sujet.

Retournez l'exemple : faites entrer dans la mesure ternaire une succession de sons appartenant à la mesure binaire; les résultats seront analogues.

Malgré ce que l'analyse d'un pareil système de rhytme peut présenter de bizarre au premier coup-d'œil, il n'en est pas moins vrai que les vieux maîtres dont j'ai déjà parlé, mais surtout Haydn dans ses quatuors, Beethoven et Weber dans leurs sonates, leurs symphonies et leurs opéras, en ont tiré presqu'à chaque page des effets merveilleux, et que les formes de leur musique doivent à ce rhytme de ravissantes fantaisies et les caprices les plus inattendus. Que l'on fasse, si l'on veut, l'application du procédé indiqué ci-dessus au chœur des chasseurs d'*Euryanthe*, écrit à trois temps, mais dont les huit premières mesures sont composées de successions de sons dans la mesure binaire, de manière que, frappées à deux temps, ces huit mesures se subdivisent en douze mesures parfaitement régulières, et l'on se convaincra que les notes portantes de la mélodie tombent sur le temps fort dans la mesure à deux temps, tandis qu'elles tombent sur l'un des temps foibles dans la mesure à

trois temps. L'on fera la même observation si l'on applique un procédé analogue aux couplets de *Robin des Bois* qui se terminent par le refrain en chœur : *Oui, des chasseurs il est le roi.* Nous avons vu que Gluck avoit employé un procédé semblable dans la phrase d'Orphée : *Je succombe à ma douleur*, en réduisant à trois temps une succession de sons à quatre temps. Rossini lui-même, dans la valse du ballet de *Guillaume-Tell*, a employé une succession binaire dans la mesure ternaire.

Que les rhytmes irréguliers, capricieux, brisés, soient dans la nature, c'est ce qu'on ne sauroit contester. Il seroit ridicule de soutenir que les lignes et le dessin de la mélodie doivent être entre eux d'une symétrie aussi exacte et aussi parfaite que les lignes et le dessin du jardin de Versailles.

L'on peut employer les rhytmes irréguliers et complexes par la même raison que l'on emploie les dissonances dans l'harmonie; car l'irrégularité, tant celle du rhytme que celle

de la mélodie, n'est autre chose qu'une dissonance par rapport au temps et à la mesure, comme les dissonances harmoniques *dissonnent* par rapport aux consonnances. De même que ces dissonances harmoniques, loin de détruire les consonnances, les mettent en relief et leur prêtent plus de charme; de même les irrégularités mélodiques ou rhytmiques, loin d'altérer la régularité, la font ressortir davantage en lui opposant des contrastes. Et s'il est vrai, comme nous le prouverons par la suite, que les tentatives qui ont eu pour but, ou d'introduire l'harmonie dissonante dans la musique, ou de multiplier les dissonances, ont toutes été, à leur apparition, réputées destructives de l'art qu'elles enrichissoient au contraire, nous ne nous étonnerons plus qu'aujourd'hui l'on se déchaîne avec tant de violence contre ces irrégularités de rhytme et de mélodie, contre ces dissonances du temps et de la mesure, qui sont tout autant de l'essence de l'art musical que les dissonances harmoniques.

Nous connoissons un air basque, charmante mélodie populaire, dans la mesure à cinq temps. Pour l'exécuter, on divise la mesure en deux parts, l'une que l'on bat à trois temps, l'autre que l'on bat à deux. Dans les discussions soulevées à l'occasion du rhytme, on a cité un motif que Boïeldieu a placé dans la *Dame Blanche*, et qui est également à cinq temps. Nous pourrions rapporter une foule d'autres exemples.

M. Berlioz n'a fait que mettre en usage ces diverses combinaisons de rhytme, auxquelles, à ce que nous croyons, il en a ajouté de nouvelles de son invention; ce dont je ne vois pas qu'on puisse lui faire un crime. Et j'incline à croire qu'il a réussi, à en juger par la faveur marquée avec laquelle le public a accueilli plusieurs morceaux de sa partition, tels que le chœur du serment, dans lequel les accompagnements de flûtes et de haut-bois se contrarient en fôlatrant, les uns sur un rhytme binaire, les autres sur la mesure ternaire; le

second mouvement du duo du second acte, pendant lequel les violons jettent une période à des intervalles inégaux, qui contraste avec la régularité constante du reste du morceau; et l'air d'Ascanio, dont la deuxième partie appartient à une mesure ternaire, bien qu'elle soit écrite dans la mesure binaire.

Après ce qui vient d'être dit sur la mélodie, la carrure et le rhytme, l'on conçoit que l'on a dû également reprocher à M. Berlioz le défaut de clarté et d'unité. Comme la mélodie italienne est toujours, ainsi que nous l'avons remarqué avec tous les auteurs, dépourvue de tout développement, il s'ensuit qu'elle est d'une très-grande clarté, mais de cette clarté qui n'est que l'absence de la profondeur. Or, il est constant que les partisans de l'École Italienne confondent sans cesse cette clarté avec l'unité. Cependant, comment ce mérite de l'unité peut-il se rencontrer dans des morceaux composés de pièces rapportées, sans connexion les uns avec les autres, de motifs *de toutes*

couleurs, jetés au hasard, et que l'on a comparés à des bigarrures et des mosaïques? Il est vrai que M. Berlioz emploie souvent des moyens très compliqués, trop compliqués peut-être, pour exprimer des idées d'une extrême simplicité. Mais l'on se fait une étrange idée de l'unité si l'on se figure qu'elle est incompatible avec la complication, et que l'unité et la simplicité sont une même chose. L'unité est la tranquillité et l'harmonie résultant d'éléments divers qui tendent à un même but, et qui concourent à former un même ensemble. Plus ces éléments sont nombreux et divergents en apparence, plus l'unité devient forte et puissante, pourvu qu'ils obéissent tous à une tendance générale. Tel est, si nous ne nous trompons, le genre d'unité dans lequel est conçue l'œuvre de M. Berlioz.

Mais ne seroit-ce pas que ceux qui attaquent M. Berlioz sur ce point sentent bien qu'en l'attaquant ils se défendent eux-mêmes? Ne seroit-ce pas qu'ils repoussent une musique

qui secoue leur paresse, qui accuse leur frivolité, qui condamne leur impuissance? On veut d'une musique bien petite, bien jolie, bien mesquine, bien légère; d'une musique facile et coulante, surtout qui n'irrite pas trop les nerfs et n'excite pas trop la sensibilité, car on est très sensible aujourd'hui.

Nous ne comprenons pas davantage le reproche d'extravagance et de bizarrerie adressé à l'œuvre de M. Berlioz. Est-ce que, par hasard, M. Berlioz auroit méconnu les conditions de la vérité dramatique au point de mettre des roulades, des batteries, des arpéges, des trilles et des fioritures dans les situations les plus pathétiques, qui demandoient des chants simples ou des effets parfaitement appropriés au sens des paroles et de l'action? Ce seroit-là plus qu'une extravagance; ce seroit la dérision la plus complète et la plus effrontée des exigences de la scène. Mais nous voyons au contraire que M. Berlioz s'est attaché scrupuleusement à rendre, quelquefois

avec une exactitude exagérée, les intentions de son drame. Si l'on veut, nous admettrons que cela est une extravagance et une bizarrerie par rapport à ce que l'on fait en ce genre dans une foule d'ouvrages à la mode.

Serait-il vrai aussi que la musique de M. Berlioz ne fût pas de la musique? Il nous semble que cela dépend encore des définitions que l'on s'est faites. Reste à savoir quelle sorte de musique mérite ce nom aux yeux de nos critiques si difficiles. En vérité, on a peine à se persuader qu'un semblable reproche puisse venir de la part des partisans de l'École Italienne. Prenez une des partitions les plus en vogue de cette École; retranchez-en les traits, les roulades, tout ce qui est de vocalisation et de mode pour le chanteur; retranchez-en ensuite toutes les redites, toutes les répétitions, toutes ces formules parasites, ces amplifications oiseuses, ces éternels *crescendo*, ces invariables cadences, ces interminables terminaisons; toutes ces choses enfin

qui ne tiennent pas fondamentalement à l'art, qui sont du domaine de tous. De bonne foi, à quoi cette partition se réduira-t-elle? « N'allons pas chercher ailleurs, dit Grétry, » d'où peut naître la langueur et le peu » d'intérêt des opéras italiens; car si en effet » on s'amusoit à retrancher d'une partition » les répétitions, les roulades et les ritour- » nelles inutiles, je pose en fait qu'on en re- » trancheroit les deux tiers [1] ». A part quelques passages fort rares dans lesquels M. Berlioz a poussé l'expression jusqu'à la ressemblance servile, jusqu'à l'imitation physique et la réalité crue, et qui, à cause de cela même, sortent du domaine musical, ainsi que du domaine général des beaux arts, comme dans la dispute des vieilles servantes, il nous semble que toutes les parties de son œuvre découlent naturellement de l'essence et de l'intimité des éléments de la musique. Il est peut-être à regretter que M. Berlioz, qui ne joue d'aucun instrument,

[1] *Essais sur la Musique*, liv. I, p. 109.

soit tout-à-fait étranger au piano. L'usage du piano, cette ressource indispensable au compositeur médiocre, est en général d'une grande utilité, en ce qu'il aide le musicien à rendre saisissables pour le public une foule d'inspirations qui, sans cela, se produisent sous une forme trop abstraite. L'absence de formules, dans les ouvrages de M. Berlioz, de ces formules que le public confond souvent avec la musique elle-même et qui guident l'auditeur à travers le labyrinthe de l'harmonie, explique ce caractère d'excentricité dans ses ouvrages, que l'on affecte d'ailleurs d'exagérer beaucoup; elle explique aussi cette accusation: que cette musique n'est pas de la musique, ou bien que cette musique est inintelligible [1].

Le public ne se décide pas aisément à recommencer son apprentissage chaque fois qu'un compositeur se présente. Il comprend ou croit comprendre les autres musiciens. Il

[1] Voir les Pièces justificatives, N° V.

s'irrite quand on lui dit qu'il ne comprend pas le nouveau venu. Il aime mieux jeter la faute sur ce dernier. Dans ce cas, il est plus expéditif de dire que le compositeur ne se comprend pas lui-même; ou bien on a recours à cet autre argument un peu usé : que ce peut être là de la musique très savante, si l'on veut, mais dépourvue de charme et d'intérêt. En définitive, l'idée qui se trouve au bout de toutes les critiques, est que le compositeur est tenu de faire ni plus ni moins que ce qu'ont fait ses devanciers. L'erreur vient de ce que l'on s'imagine, ce que du reste l'on s'est imaginé à toutes les époques, qu'on en est venu au point où il n'est plus possible de ne pas comprendre de prime abord une œuvre d'art. Cependant, il en a été et il en sera toujours ainsi; toujours les ouvrages d'une certaine portée et d'un certain ordre ne seront accessibles à leur apparition qu'à certaines organisations particulières, jusqu'à ce que les idées dans lesquelles ils sont conçus aient pé-

nétré dans la masse des esprits, et alors la lumière luit pour tout le monde.

On a dit encore que M. Berlioz ignoroit l'art d'écrire pour les voix. Ce reproche ne s'adresse pas apparemment aux chœurs, car on s'est généralement accordé à trouver les chœurs de *Benvenuto Cellini* pleins de relief, de beaux effets, d'animation. On est allé même jusqu'à dire que M. Berlioz avait fait du chœur un personnage qui se meut, s'agite, se passionne. Ce n'est pas non plus des voix de femmes qu'on a voulu parler, car les deux rôles confiés aux deux cantatrices de l'Opéra ont eu un plein succès. Un écrivain impartial et d'un goût distingué a remarqué à ce sujet que M. Berlioz *savoit faire chanter les femmes à l'Opéra, ce qui est aujourd'hui*, ajoute-t-il, *un mérite aussi rare que précieux* [1]. Nous ne pensons pas non plus que l'on ait voulu adresser ce blâme au rôle de Fieramosca, ni au rôle du Cardinal, car ces deux rôles nous ont paru

[1] *Quotidienne* du 13 septembre 1838.

faire ressortir à merveille la voix des acteurs qui en étoient chargés. C'est donc au rôle de Cellini que l'on a voulu faire allusion. Ici, nous dirons que, fidèle en ce point comme en plusieurs autres aux traditions de l'école de Gluck, M. Berlioz n'a pas cru devoir adopter ce système d'individualisme dans le chant en vertu duquel on écrit un rôle en vue d'un chanteur plutôt qu'en vue de l'ensemble. Grétry avoit consacré ce principe en disant « qu'un » fameux chanteur auquel on a tout sacrifié » devient le destructeur de l'intérêt général »[1]. L'art d'écrire un rôle selon ce système n'en comporte pas moins, même aux yeux des gens qui ne recherchent pas avant tout le sensualisme du chant, l'obligation de tenir compte du degré d'intelligence de l'acteur pour lequel on travaille; de disposer le dessin mélodique de manière à déguiser les cordes fausses, sourdes ou voilées de la voix; de faire ressortir les registres sonores; d'éviter de faire

[1] *Essais sur la Musique*, ibid., p. 112.

chanter vite celui qui ne peut chanter que lentement; en un mot, de ménager habilement les ressources du chanteur lorsque ce chanteur n'a que des ressources extrêmement circonscrites. Il pourroit bien se faire qu'en ceci M. Berlioz se soit complètement abusé sur les moyens de son interprète principal.

Quoi qu'il en soit, nous ne croyons pas que M. Berlioz aît mérité, quant à l'emploi des voix, le reproche qu'un critique n'a pas craint d'adresser au chef de l'École Italienne moderne. Ce reproche, « c'est d'avoir dirigé tous les chan-
» teurs sur la même route, et d'avoir détruit
» toute variété dans le chant, en écrivant tous
» les traits et les fioritures qu'on abandonnoit
» autrefois à la fantaisie des virtuoses. Il est
» certain qu'à l'exception de deux ou trois ar-
» tistes distingués, il y a maintenant une telle
» similitude dans la manière des chanteurs
» italiens, qu'ils semblent toujours chanter la
» même chose. Ce sont toujours les mêmes traits,
» les mêmes agréments, *et malheureusement la*

» *même ignorance des vrais principes de l'art du* » *chant* [1]. »

On blâme M. Berlioz d'écrire en vue d'un système [2]. Suivant nous, le système d'un homme résulte de l'ensemble d'idées qu'il se fait de la vérité en son art. En quoi cela est-il répréhensible? Il y a eu des génies spontanés et des génies que j'appellerai de réflexion. Il n'y a aucune règle absolue à cet égard. Keiser, Mozart, sont des génies spontanés; Rameau, Gluck, ont agi en vertu d'un système. On connoît le système de Rameau; celui de Gluck est

[1] M. Fétis, *Revue musicale*, tom. I, p. 84. Ce passage se trouve aussi dans les *Curiosités de la Musique*, du même auteur, p. 32.

[2] Voici ce que dit à ce sujet un critique aussi impartial qu'éclairé, qui a discuté le mérite de *Benvenuto Cellini*, distribuant le blâme et l'éloge suivant ses convictions, et qui, par cela même, a droit à toute notre estime : « Quand je parle du système de M. Berlioz, je n'entends point que M. Berlioz se soit dit un beau jour : Je vais inventer une nouvelle musique, parce que tel est mon bon plaisir. — Non, je ne crois pas à ces transformations volontaires. L'esprit le plus systématique puise d'abord dans sa propre nature les idées premières d'un système; puis il se demande s'il modifiera ses idées selon le génie de son temps, ou bien s'il tentera de modifier les opinions reçues. En ce dernier sens, M. Berlioz est un esprit systématique. » (*France musicale*, 16 septembre 1838, p. 3, col. 2.)

entièrement contenu dans son manifeste contre l'École Italienne. Il nous semble que l'on veut voir à toute force dans M. Berlioz ce qu'on ne veut point voir dans les autres compositeurs. Quel homme de génie a-t-il été plus spontané que Rossini? et cependant Rossini a écrit par suite d'un système. C'est encore M. Fétis qui le dit :

« ..... Ces sortes de calculs se font rarement » par les hommes de génie; mais tout nous » prouve que Rossini a fait celui dont je parle. » Ces coupes arrêtées et toujours semblables » de ses airs, de ses duos, de ses morceaux » d'ensemble; ces crescendo si souvent répétés; » *ces rhytmes symétriques employés avec obstina-* » *nation* dans le dernier mouvement d'une foule » de morceaux; ces accompagnements en accords » détachés par les instruments à vent; cette » quantité prodigieuse d'espèces de canons à » l'octave; enfin ces modulations continuelles » au mode mineur de la tierce supérieure, » *sont devenus évidemment des systèmes après*

» *avoir été des inspirations.* D'ailleurs plusieurs
» de ces moyens matériels n'appartenoient
» point à Rossini : le *crescendo* est une
» ancienne invention à laquelle Mosca avoit
» donné la forme à la mode ; l'accompagnement
» en accords plaqués, par les cors et les bas-
» sons, a été employé pour la première fois par
» Mozart dans l'*andante* de sa grande sym-
» phonie en *ut;* la modulation au mode mineur
» étoit une création de Majo, dont plusieurs
» musiciens s'étoient emparés avant que Ros-
» sini fût né... etc. [1]. »

Quant à l'instrumentation de M. Berlioz, elle n'a pas été, que nous sachions, le sujet de critiques sérieuses. La rare habileté avec laquelle le compositeur dispose ses masses instrumentales et en fait, pour ainsi dire, autant d'orchestres partiels qui opposent, les uns aux autres, leurs sonorités différentes; l'art infini avec lequel il colore son harmonie

[1] *Revue musicale*, tom. I, p. 81. — *Curiosités de la Musique*, p. 27.

et adapte ses effets aux situations, ont obtenu les plus grands éloges. Cette unanimité de la critique sur ce point a peut-être sa source dans la haute opinion que l'on a de M. Berlioz, comme symphoniste, ou plutôt dans l'idée que l'on s'est faite depuis quelque temps, que l'orchestration n'est, dans un opéra, qu'une chose subalterne. Quant à nous, nous sommes loin de croire que le mérite de l'instrumentaliste est un mérite secondaire, et nous avons la conviction que la perfection de l'instrumentation contribue beaucoup à l'estime dont jouissent encore certaines vieilles partitions. Je ne crains pas de citer *Don Juan*, par exemple.

Il faut savoir tenir compte de la nature et de ce que l'on appelle l'individualité d'un artiste. M. Berlioz a l'entente des effets grandioses. Otez-lui les trombones, les masses formidables de cuivre, vous le privez en quelque sorte d'un organe. Cependant je reprocherai à M. Berlioz une trop grande recherche du bruit, un abus de timbales et de cymbales,

bien qu'il emploie fort rarement la grosse caisse. Je sais qu'un reproche semblable a été adressé à M. Berlioz de la part des partisans de l'École Italienne. L'École Italienne n'a pas ce droit. Il faut auparavant qu'elle se réforme sur ce point, et qu'elle emploie les instruments de cuivre et de percussion avec plus d'à-propos et de discernement qu'elle ne le fait [1].

L'ouverture de *Benvenuto Cellini*, la première que l'on ait osé écrire à l'Opéra depuis *Guillaume-Tell*, est digne d'être mise au premier rang des œuvres symphoniques de M. Berlioz. Elle est composée des principaux motifs de l'opéra, l'air du cardinal, la phrase du trio du premier acte, celle du cor anglais dans la parade. Plusieurs personnes se récrient contre ce système, mis en usage par Weber. A mon avis, ce système a l'avantage de

[1] Soit qu'il désespérât de soutenir l'intérêt par des moyens ordinaires, soit qu'il aimât le bruit, il (Rossini) a employé, dans ses derniers ouvrages, le gros tambour, les timbales et les instruments de cuivre avec tant de profusion, qu'on n'éprouve plus qu'une seule sensation, celle de la fatigue. (*Revue musicale*, loc. cit., p. 84.)

présenter sous un jour tout nouveau, et avec de nouveaux développements, des idées musicales dont les exigences de la scène n'avoient pas permis que le compositeur tirât tout le parti possible ; il a encore celui de donner à des motifs écrits d'abord pour les voix la physionomie particulière de la symphonie.

Maintenant, si, comme nous le croyons, cette analyse du système dans lequel a écrit M. Berlioz, est fidèle, que l'on relise l'*Epître dédicatoire d'Alceste*, et l'on se convaincra que M. Berlioz n'a fait, en grande partie, comme nous l'avons dit, que continuer l'œuvre de Gluck, et que *Benvenuto Cellini* relève d'*Armide*, d'*Orphée* et des deux *Iphygénie*, du moins quant au système d'expression et de vérité dramatique. Nous avons cru trouver dans *Benvenuto Cellini* des inspirations de Gluck, de Grétry (le rôle de Balducci en est la preuve), de Spontini, des inspirations même de Clari, de Handel et de Palestrina, jointes à toutes les combinaisons de l'art moderne sympho-

nique. Sous ce dernier rapport, la musique de M. Berlioz relève directement et sans transition de Beethoven et de Weber, toutefois sans rien perdre de ce cachet d'originalité qui la distingue toujours.

M. Berlioz peut rendre d'immenses services à l'art musical, soit en révélant les mystères d'une foule de combinaisons instrumentales et rhytmiques, soit en contribuant à dépouiller cet art de cet appareil de formes artificielles et conventionnelles qui le déparent encore et qui s'opposent à ce que *l'esprit* le pénètre ; car voilà en quoi consiste aujourd'hui le grand travail qui s'opère dans la musique : en premier lieu, le dépouillement de tout ce que les usages, la mode, la frivolité y avoient mêlé de factice; en second lieu, la dilatation de ses éléments intimes qui, tendant incessamment à se substituer à des formes mortes, deviendront à eux seuls la forme et la pensée, et replaceront ainsi la musique sous l'empire des seules, lois dérivant de sa constitution essentielle.

On pourroit, ce nous semble, à quelques expressions près, appliquer à la musique ce que M. de Lamartine a dit de la poésie : « La » poésie sera de la raison chantée; voilà sa des- » tinée pour longtemps. Elle sera philosophi- » que, religieuse, politique, sociale, comme » les époques que le genre humain va traver- » ser. Elle sera intime, surtout personnelle, » méditative et grave; non plus un jeu de l'es- » prit, un caprice mélodieux de la pensée lé- » gère et superficielle, mais l'écho profond, » réel, sincère, des plus hautes conceptions » de l'intelligence, des plus mystérieuses im- » pressions de l'âme. Ce sera l'homme lui- » même et non plus son image, l'homme sin- » cère et tout entier. Les signes avant-coureurs » de cette transformation de la poésie sont vi- » sibles depuis un siècle; ils se multiplient » de nos jours. La poésie s'est dépouillée » de plus en plus de sa forme artificielle; » elle n'a presque plus de forme qu'elle- » même. A mesure que tout s'est spiritua-

» lisé dans le monde, elle aussi se spiri-
» tualise [1] ».

Assurément, nous ne disons pas que la musique est ou sera de la *raison chantée*, qu'elle doit ou devra être *philosophique* et *politique*. Nous n'oublions pas que la musique est un art plus encore *impressif* qu'*expressif*, et que, dans aucun cas, il ne sauroit s'adresser directement à l'intelligence. Mais tout le reste de la tirade de M. de Lamartine s'applique merveilleusement à la musique. Je ne sais trop comment on pourroit s'y prendre pour soustraire la musique à cette *destinée* des arts de la pensée. En 1818, M. Ballanche s'exprimoit ainsi qu'il suit :

« Le génie romantique et le génie pittoresque sont deux frères, qui viennent succéder
» au génie statuaire et au génie classique, vieux
» monarques dont nous devons encore honorer
» les cendres augustes quoique nous ne vivions
» plus sous leurs lois. La soumission au joug

[1] *Destinées de la Poésie*, p. 88.

» classique fut longtemps une soumission vo-
» lontaire, et qui par conséquent ne gênoit
» point la liberté. L'esprit humain, toujours
» indépendant, ne veut plus de ce joug, qui
» fut de son choix, et qui maintenant ne
» pourroit dégénérer qu'en une servile imi-
» tation.

» En un mot, le génie classique est usé
» comme toutes les autres traditions. Il a jeté
» dans l'empire de l'imagination toutes les
» idées et tous les sentiments qu'il devoit y
» jeter. Sa mission est accomplie...

» Nous sommes arrivés à un temps où la
» science doit aider à l'instinct et le diriger.
» En toutes choses, il faut que nous remon-
» tions à l'origine...

» Ne disons donc point que tout est fini,
» ou que nous devons entrer dans les voies de
» l'imitation classique, telle que nous l'avons
» conçue jusqu'à présent. Le phénix consumé
» sur son bûcher mystérieux va renaître de ses
» cendres immortelles.

» Les arts de l'imagination doivent rester la » noble décoration de la société [1] ».

Ces considérations générales expliquent, ce nous semble, la tendance tant reprochée à M. Berlioz, et la justifient, en faisant voir qu'elle n'est pas particulière à M. Berlioz, mais commune à tous les esprits d'une haute portée. Quant à nous, nous avouerons que le charme puissant qui nous attache à la musique de ce compositeur tient à ce qu'elle n'emploie jamais, pour nous toucher, ces ressources vulgaires, ces formules artificielles, vêtement usé dont tant de musiciens de stature différente se sont affublés, mais à ce qu'elle agit sur nous au moyen même des éléments essentiels de l'art. Alors même que les inspirations de M. Berlioz offrent une expression et une couleur antiques, il n'y a jamais rien en elles qui, pour ainsi parler, sente l'école. Ce n'est pas là ce que l'on peut dire de la plupart des compositions contemporaines,

[1] *Essai sur les Institutions sociales*, chap. 10, *ad fin.*

même les plus remarquables. Et quand M. Berlioz se tient en garde contre son penchant à l'abstraction, nous ne connoissons pas d'auteur plus incisif et plus pénétrant, qui emprunte de plus vives clartés et des couleurs plus variées à une poétique élevée. Sous ce rapport, nous ne craignons pas d'avancer qu'il est allé, sinon plus haut, du moins plus loin que Beethoven et Weber.

Cependant M. Berlioz nous offre en lui-même une singulière contradiction : d'un côté, on ne peut s'empêcher de voir qu'il dirige l'art dans les voies du spiritualisme et de l'idéalité; d'un autre côté, il ne peut se défendre d'une sorte d'adoration de la forme qui se manifeste dans tous ses ouvrages. J'entends par ce mot une certaine curiosité de travail, une préoccupation inquiète de style, une recherche des rhytmes pour les rhytmes, des effets pour les effets. En ce point, il s'éloigne du système de Gluck qui se bornoit *à chercher une belle simplicité*; *qui évitoit de faire parade de difficultés aux dépens*

de la clarté; qui n'ajoutoit aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation. Ceci est grave chez M. Berlioz, et cette dernière tendance pourroit bien devenir systématique et l'entraîner dans bien des écarts. Ce n'est pas le tout de dégager la musique de ces formes artificielles, de cet alliage dont l'ont surchargée la routine, la paresse, la vanité; il faut éviter encore de la matérialiser dans ses éléments les plus essentiels.

Ce défaut a sa source dans cette opinion que M. Berlioz s'est faite, dominé en ceci par les idées de la foule, que les manifestations des arts s'adressent aux sens; opinion déjà combattue plus haut. Ce principe l'a conduit à professer, sur la certitude des jugements en fait d'art, une désolante doctrine de septicisme qui se résout logiquement dans la négation complète du beau et du vrai. Plusieurs fois il s'est plaint amèrement de ce que le public restoit insensible et froid aux choses

qu'il admiroit. A l'occasion de la *Symphonie héroïque*, qui n'avoit fait aucune impression sur l'auditoire, il s'écrie : « Oh! c'est affreux de » se dire, et cela avec une certitude impi- » toyable : Ce que je trouve beau est *le beau* » pour moi, mais il ne le sera peut-être pas » pour mon meilleur ami. Celui dont les sym- » pathies sont ordinairement les miennes sera » affecté d'une autre manière que je ne le suis. » Il se peut que l'œuvre qui me transporte, » qui m'arrache des larmes, le laisse froid, » ou même lui déplaise, l'impatiente... Où est » la vérité? où est l'erreur? partout et nulle » part. Chacun a raison; ce qui est beau pour » l'un ne l'est pas pour l'autre, par cela seul » que l'un a été ému et que l'autre est de- » meuré impassible; que le premier a éprouvé » une vive jouissance, et le second une grande » fatigue. Que faire à cela? Rien, mais c'est » horrible... etc. [1] »

Ici, M. Berlioz vient se briser contre le prin-

[1] *Gazette musicale* du 29 avril 1838.

cipe qui lui sert de point de départ, savoir que les sens sont les juges compétents en musique, et il ne s'apercoit pas que l'œuvre dont il parle ne fait aucune impression sur la masse des auditeurs que parce que ceux-ci ne la jugent que d'après leurs sensations, et que si, au contraire, elle produit sur lui une aussi vive impression, c'est qu'à son insu, au lieu de la juger avec ses sens, il la juge avec son âme. Or, les conditions de jugements n'étant pas les mêmes, il est évident qu'on ne sauroit établir de parité entre les deux opinions. M. Berlioz a l'air de supposer que le beau n'est pas le beau en vertu des règles qui le constituent essentiellement; il le fait dépendre des goûts, de la fantaisie, du caprice de la multitude; c'est-à-dire qu'il nie radicalement le beau, puisque rien n'est plus mobile, plus variable, plus contradictoire que l'opinion. Mais, alors même qu'une œuvre seroit belle de la beauté absolue, pense-t-il que cette condition suffiroit pour la rendre appréciable pour tous? Le beau absolu,

qui n'existe pas sur la terre, par la raison bien simple qu'il est, en tant qu'absolu, inaccessible à notre nature bornée, le beau absolu ne tomberoit pas davantage sous l'appréciation des hommes. Donc, plus une chose est belle relativement, plus elle approche du beau absolu, et plus il importe, pour qu'elle soit complètement comprise, qu'on la contemple avec des yeux préparés. Sans quoi, il faudroit dire que M. Paul de Kock est plus beau que le Dante, et que les cantilènes des orgues de barbarie sont plus belles que *Don Juan*. Il y a, au contraire, pour le génie quelque chose de consolant dans l'impopularité de certains chefs-d'œuvre.

Il est vrai que je ne réfute ici qu'une opinion personnelle de M. Berlioz; mais il ne seroit pas impossible que cette opinion n'influât à la longue sur la direction des idées du compositeur dans la pratique, et que, de conséquence en conséquence, elle ne l'égarât dans un système d'individualisme trop outré [1].

[1] On diroit que M. Villoteau avoit deviné l'objection que fait ici

Il seroit aussi à souhaiter que M. Berlioz, qui possède à fond les traditions de l'École de Gluck, de Sacchini, de Spontini, celles de l'École Allemande moderne; qui se prosterne devant Clari et Marcello, consommât son expérience par l'étude approfondie des œuvres de Handel, de Palestrina, de J.-S. Bach, de J.-S. Bach surtout, l'artiste des anciens âges avec lequel M. Berlioz a le plus d'analogie, suivant l'opinion de quelques critiques éclairés. Nous ne doutons pas que la pratique de ces grands et vieux maîtres ne lui fournît, contre les objections dont il est l'objet, des arguments meilleurs que ceux qu'il puise dans une théorie scholastique, suspecte, dans tous les cas, d'un intérêt de personnalité.

Après avoir fait connoître ma pensée entière sur les qualités et les défauts de l'opéra de M. Berlioz, sans avoir cherché à exalter les unes, à dissimuler les autres, je serai plus à

M. Berlioz contre la certitude des jugements en musique. Voyez de quelle manière il y répond : Pièces justificatives, N° III.

l'aise pour parler de la manière dont cet ouvrage a été traité par l'administration de l'Académie royale de musique, par la Presse et par le Public.

V.

DE L'ADMINISTRATION DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Disons d'abord que dans tout système d'administration, où l'on se propose pour but principal une spéculation commerciale, où l'on ne considère l'art qu'en tant qu'un moyen d'arriver à cette fin, l'art sera, dans une foule de circonstances, nécessairement sacrifié à la spéculation, par la raison bien simple que les

intérêts de la spéculation étant tout-à-fait distincts de ceux de l'art, et quelquefois tout-à-fait opposés à ceux-ci, l'art se trouve ainsi constitué dans un état permanent de dépendance, de subordination et d'esclavage.

D'ailleurs, l'on peut dire, en thèse générale, que toute institution fondée sur l'argent est incompatible avec les véritables intérêts de l'art, parce que la classe de la société qui apporte l'argent est toujours la moins artiste, la moins enthousiaste, la plus soumise aux préjugés, la plus dominée par l'opinion, la plus idolâtre du superficiel, du factice et du convenu, et conséquemment la plus éloignée du vrai et du naturel.

Je dis, en second lieu, et ici l'on reconnoîtra que je vais au devant d'une considération qui m'est dictée par le sentiment de la justice; je dis, en second lieu, qu'en raison des conditions de ce système, l'on auroit tort de s'en prendre toujours aux entrepreneurs des inconvénients du système par rapport à l'art. Le système est

le résultat d'une foule de choses complexes. Les entrepreneurs ne l'ont point fait; ils l'ont trouvé tout créé. Ils en profitent, mais n'en sont point responsables. On sait ce qu'ils veulent; ils ne le cachent pas. Il y auroit donc de l'injustice à faire peser sur eux des reproches qui ne doivent être adressés qu'au système lui-même.

Mais, cela posé, je dis aussi, en troisième lieu, que lorsque, outre les obstacles qui résultent du système par rapport à certains artistes, il se manifeste encore contre ces derniers des hostilités individuelles et préméditées; lorsque, dans le sein même de l'administration, s'ourdissent des conspirations systématiques contre tel ou tel compositeur; je dis que la persécution alors prend un caractère d'autant plus odieux qu'elle se cache dans l'ombre et qu'elle espère, aux yeux du public, se confondre avec les embarras dont souffrent parfois les rouages de l'administration. C'est au moins une justice à rendre à la Presse qu'elle étale au grand

jour le luxe de ses haines et de ses exaspérations. Qu'on se persuade pourtant bien que le huis-clos de l'Opéra n'a pas plus de mystère aujourd'hui que le huis-clos de la politique. Tout en nous imposant une réserve entière sur certains faits qui ne tombent pas dans le domaine de la publicité, et que notre plume hésiteroit d'ailleurs à faire connoître, ceux qui dirigent l'Académie royale de musique nous sauront gré de leur avoir appris qu'il y a toujours de fines oreilles dans les coulisses, promptes à s'emparer du fin mot, et que la consigne n'est pas toujours rigoureusement observée.

L'on conçoit que, dans un système ainsi constitué, l'art musical, le compositeur ne seront que choses secondaires aux yeux de la direction. Il faut d'abord songer aux objets de première importance, de première nécessité : aux danseurs et aux danseuses pour lesquels elle versera l'or à pleines mains; aux machines, aux décorations, à une vaste friperie de costumes de toutes sortes, de toutes les époques;

à tout un arsenal d'armures, de cuirasses, de casques, etc. Ensuite, à tout prix, il lui faudra des cantatrices; à tout prix des chanteurs; excepté pourtant le cas où, avec une rare imprévoyance, on se laissera aller à l'aventure avec un seul chanteur; où l'on confiera son vaisseau à un seul pilote : alors on donnera des cent mille francs à cet homme sur la tête duquel repose la destinée de tout l'équipage, comme si l'on pouvoit, par ce moyen, le préserver des maladies, des accidents de toute espèce qui peuvent l'empêcher de faire son service; comme si l'on espéroit le mettre à l'abri des orages qui peuvent survenir, et le sauver lui-même de ses propres caprices. Et s'il s'élevoit un conflit entre le compositeur et le chanteur, si celui-ci ne vouloit on ne pouvoit faire valoir l'œuvre de celui-là, alors, comme on seroit fort embarrassé de le remplacer dans son emploi, on sacrifieroit sans hésiter le compositeur au chanteur, le compositeur fût-il un homme de génie, et le chanteur eût-il manqué, dans

cette occasion, d'intelligence ou de bonne volonté.

Voilà les éléments indispensables pour la direction; voilà la matière première avec laquelle elle doit opérer. Ces éléments agissent le plus vivement sur le sensualisme des masses. Là est toute la question; sans une action de cette nature, l'Opéra ne serait point l'Opéra. Cela est clair.

Mais le compositeur est bien quelque chose pourtant. Sans doute, c'est une chose exploitable, mais d'un ordre inférieur. Supposez un compositeur homme de génie; sera-t-il propre aux fins que se propose la direction? C'est selon. Si ce compositeur de génie ne soulève aucune opposition contre lui, si au contraire il excite une admiration universelle, s'il a pour ainsi dire de profondes racines dans l'opinion, oh! alors, quand bien même quelques voix discordantes protesteroient contre la légitimité de ses triomphes, ce compositeur est *bon*; non pas précisément en sa qualité d'homme de gé-

nie, mais parce que le public est pour lui, et qu'on est sûr que le public l'applaudira tout à son aise sans avoir à craindre d'être grondé. Ce qui importe à l'administration, c'est que son affaire soit certaine : ce n'est pas du génie qu'il lui faut, c'est un nom.

Supposez à présent un autre compositeur, homme de génie si l'on veut, mais qui excite des controverses, mais qui partage en deux camps la foule des musiciens, des artistes, des feuilletonistes, des demi-savants; un compositeur sur lequel le public n'a jusqu'à ce jour que de vagues données, en sorte qu'on est sûr d'avance qu'à son égard le public se tiendra sur la réserve et dans un état de défiance jusqu'au triomphe décisif de l'un des deux partis. La question change alors. Ce compositeur est, sinon *mauvais*, du moins fort douteux aux yeux de l'administration; non pas tant à cause qu'elle lui conteste sa qualité d'homme de génie, mais parce qu'il ne jouit pas, vis-à-vis du public, d'une de ces réputa-

tions qui dispensent d'examen, de talent même; car ce que les administrations veulent avant tout, c'est que la réputation vienne d'abord, n'importe de quelle manière, sauf à ce que le talent vienne ensuite, ou ne vienne pas du tout pourvu que la réputation reste. Ce compositeur, on le laissera seul livré à lui-même, à ses propres forces, sans appui et sans secours, se morfondre dans le rude travail des répétitions; on lui abandonnera le soin de réchauffer le zèle des chanteurs, des instrumentistes; de satisfaire les mécontents, d'éteindre les rivalités, les petites jalousies, de ménager les amours-propres. On a une infinité de moyens de disposer d'avance le public en faveur de l'ouvrage nouveau; soyez sûr qu'on n'en emploiera pas un seul; on livrera l'ouvrage aux mille commentaires du foyer, d'ordinaire peu bienveillants. Que sait-on pourtant? il pourroit bien se faire que l'ouvrage réussît. Dans ce cas, sans doute, on n'auroit aucune répugnance à profiter des recettes. Mais, au fond, l'on ne sait trop ce que

l'on doit désirer le plus, d'une chute ou d'un succès. L'on a affaire à un compositeur qui arrive avec des idées nouvelles, avec une entente particulière de la scène; qui probablement excitera pendant longtemps des discussions; qui provoquera peut-être bien des réformes dans les jugements établis. Qui sait si l'ouvrage nouveau ne portera pas un coup mortel à d'anciens ouvrages qui sont la ressource journalière du théâtre? Il peut y avoir du danger à s'embarquer avec un pareil homme. L'on n'envisage pas sans trouble où tout cela peut entraîner. L'on s'expose à déranger bien des habitudes prises, à dérouter bien des calculs. Le plus prudent est de ne rien faire, de voir venir. En attendant, comme il faut prévoir toutes les chances, on évitera de se prononcer, pour se ménager, comme l'on dit, une porte de derrière, et pouvoir, en toute sûreté de conscience, entonner une hymne à la gloire du musicien, dans le cas d'un succès inespéré.

Mais, à tout prendre, comme, d'une part, l'on ne rencontre pas tous les jours sous sa main des génies universellement admirés; comme, d'autre part, l'on ne se soucie pas trop des musiciens en discussion, de ces *trouble-repos* des directeurs, des auteurs, des journalistes et du public; les compositeurs que l'administration préfère à tous autres, ceux pour lesquels elle nourrit une tendre affection, sont ces compositeurs complaisants et dociles qui se gardent bien d'exciter jamais les moindres murmures, les moindres rumeurs, et de provoquer la plus légère querelle. Avec ces sages compositeurs, souples, bien élevés, bien dressés, l'administration marche méthodiquement à son but, et elle l'atteint sans secousse. Elle organise tout, combine tout, prévoit tout, avec une précision mathématique, et l'événement justifie toujours ses calculs. Le résultat est moins brillant, mais il est plus sûr. L'administration n'a pas à craindre ici que ces compositeurs aient jamais la fantaisie de mettre

en émoi le peuple des artistes; elle sait très bien que cette honnête médiocrité qui la garantit contre les terreurs d'une chute, la garantit aussi contre les dangers d'une révolution dans l'art musical. Elle a la consolation de pouvoir dormir sur ses deux oreilles la veille comme le lendemain d'une première représentation. Ses compositeurs travaillent vite, travaillent lentement, suivant les exigences; ils travaillent pour le chanteur, pour la cantatrice, pour les danseuses, pour les virtuoses de l'orchestre; ils travaillent aussi pour Musard; ils travaillent pour tout le monde, et tout le monde est content. Voilà les succès que l'on veut, que l'on obtient et dont on se contente; succès, il est vrai, manigancés de longue main, préparés à coup sûr; succès qui n'ont pas une grande valeur dans la question d'art; succès que personne n'affirme, si ce n'est les feuilletonistes officieux et les réclames officielles; que personne ne conteste, que personne ne nie; succès qui consistent uniquement dans

un certain nombre de représentations qui se succèdent sans opposition à des intervalles bien combinés, et qui sont acceptés seulement comme entretenant, comme alimentant, pour ainsi dire, le courant de l'art; succès que nous subissons et qui nous sont presque infligés. Mais enfin ce sont des succès. N'en a pas qui veut de pareils, et n'a pas qui veut le plaisir de se voir applaudir régulièrement une fois par semaine dans la personne du chanteur et de la danseuse.

Après ces tours de force consécutifs, l'administration en a encore un à faire; mais celui-ci vaut tout les autres ensemble. Ce dernier tour de force consiste à persuader au public, qui n'approuve ni ne blâme, mais laisse faire, que lui, public, est dans l'extase et l'enchantement. Il ne faut pas que le vrai public se fasse illusion sur le rôle qu'on lui fait jouer : toute administration le considère comme une pâte qu'elle pétrit à sa guise. Dans sa bouche, le mot de *public* n'est autre chose qu'une fiction qu'elle a le secret de faire prendre au sérieux

par le public lui-même, soit qu'elle ait intérêt de déifier un auteur, soit que ce même intérêt lui commande de le sacrifier.

Tel est l'état des choses, et, à vrai dire, lorsque l'on se met au point de vue des entrepreneurs, lorsque l'on tient compte des conditions réelles d'un pareil système qui, de quelque nom pompeux dont on le décore, n'est au fond qu'une spéculation, on conçoit qu'il ne peut en être autrement.

Nous n'aurions donc aucun reproche à adresser à l'Administration de l'Opéra, si M. Berlioz n'avoit eu à surmonter que les obstacles et les inconvénients qui naissent du système. Mais en a-t-il été ainsi? Je ne demande pas si l'on a secondé M. Berlioz, je demande seulement si on l'a laissé faire.

S'il est un fait connu aujourd'hui, c'est que le but de l'Administration a été de ranger tout d'abord *Benvenuto Cellini* parmi les vieilleries du répertoire. Or, à l'Opéra, une œuvre vieille est une œuvre morte. C'est là, nous le répétons,

le sort que l'Administration avoit réservé à *Benvenuto Cellini* dès l'origine, et nous avons à cet égard sa déclaration formelle. C'est ce qu'on verra tout à l'heure. Il est vrai de dire qu'en cela elle a été merveilleusement et peut-être inopinément secondée par le libretto, œuvre de mérite sous plusieurs rapports, mais dont le défaut principal consiste dans l'absence totale d'intérêt positif et d'action dramatique. Tel qu'il est pourtant, ce libretto a réellement inspiré le musicien, mais celui-ci a seul expié l'erreur des poètes.

Mais poursuivons. Lorsqu'une Administration théâtrale jette les yeux sur un compositeur connu par de nombreux succès lyriques et précédé d'une grande réputation, elle lui confie aussitôt un poème en cinq actes, un poème intéressant, dû d'ailleurs à un auteur dont le nom seul est une puissante recommandation. Elle apporte le plus grand soin à la distribution des rôles ; elle ne recule devant aucun sacrifice pour la mise en scène, les costumes, les

décorations. De telle sorte, qu'ainsi *soutenu* par le poème, par le poète, par les chanteurs, par les danseuses, par le machiniste, par le décorateur, par le costumier, enfin par la nouveauté et l'inattendu du spectacle, le compositeur, indépendamment de son talent, est à l'abri d'une chute. J'entends une chute éclatante, car il est bien admis à l'Opéra que tous les autres degrés de chute sont comme autant de *variétés* de succès.

Mais qu'un nouveau venu se présente sur notre scène lyrique, l'Administration s'embarrasse fort peu de savoir si le libretto est intéressant ou absurde, s'il est de tel ou tel auteur. Quant aux décors, à la mise en scène, à l'ensemble de l'exécution, elle fera tout juste ce qu'il faut pour maintenir ce qu'on appelle l'honneur de l'Opéra, sous ce rapport. Du reste, rien de neuf, rien de piquant dans le spectacle. On dira qu'il faut avoir égard au peu d'importance du sujet. Un petit opéra! un opéra *de genre!* à quoi bon tant de dépenses! Puis, si le malheur veut que le libretto

soit tel que la musique d'un Mozart, d'un Beethoven ou d'un Rossini ne pourroit le rendre attachant; si, pour toutes ces raisons, l'ouvrage tombe; alors, sans faire le moindre effort pour le relever, on dira froidement au musicien : « Mais à quoi pensiez-vous? désabusez-vous » donc! vous voyez bien que vous n'êtes pas de » force à lutter contre nos compositeurs; et la » preuve, c'est qu'ils réussissent et que vous » échouez. [1] »

Il suit de là que les œuvres qui tombent sont réputées absurdes, incompréhensibles, extravagantes, écrites en dehors de toutes les condi-

[1] Quant aux procédés les plus habituels au moyen desquels *on fait* les succès, on saura parfaitement à quoi s'en tenir à cet égard, si l'on veut prendre lecture d'un article aussi curieux qu'instructif, publié dans la *France musicale* du 28 octobre 1838, sous le titre de *Digression historique sur la Claque*, ainsi que d'un feuilleton de la *Quotidienne* du 29 octobre 1838, dans lequel on trouve les paroles suivantes: « On ne sauroit trop le répéter : la plaie et la honte des théâtres, tant sous le rapport de l'art que sous le rapport de leur prospérité, c'est le système des applaudissements à gage. L'art y est compromis, car le public artiste, amateur et impartial, n'applaudit plus, pour ne pas être confondu avec les claqueurs; il réprime sa satisfaction et contient son enthousiasme; il laisse la claque faire son métier; et il résulte de là qu'un succès n'est plus réel, qu'il n'est qu'apparent; qu'on n'a plus sur le mérite d'une pièce, sur le talent d'un acteur, une opinion intelligente et désintéressée : on n'a que l'opinion de messieurs les claqueurs du théâtre. »

tions de l'art. Elles sont comme non avenues; elles n'existent pas même.

Nous nous trompons : elles existent, et voici ce qui arrive de pire. Les compositeurs qui réussissent saisissent fort bien tout de suite ce qu'il y a de trouvé, d'inventé dans les compositions qu'on abandonne ainsi. Ils s'emparent de tel élément, de tel effet, de telle combinaison, et les donnent bientôt au public comme leurs créations propres. Le pauvre auteur dépouillé s'applique, pour toute consolation, le *Sic vos non vobis* de Virgile; et cela dure jusqu'à ce que vienne le moment de la réaction, car on a beau faire, voyez-vous! il faut que la réaction vienne, parce qu'il faut que tout état violent ait son terme et que chaque chose reprenne son niveau naturel dans l'ordre. Et il y a une telle équité dans cette force des choses, qu'une fois cette heure venue, les emprunts faits précédemment à l'artiste tombé aident à la compréhension de son œuvre et témoignent de sa supériorité, sans qu'il soit désormais possible de confondre l'ori-

ginalité vraie avec l'originalité fausse, l'inventeur avec l'imitateur.

Quant à nous, nous ne cesserons de réclamer de toutes nos forces contre un monopole exercé au profit de deux ou trois artistes. Nous ne pensons pas que ces deux ou trois artistes, entre les mains desquels sont concentrés les intérêts de la musique, sont responsables du système oppresseur que nous attaquons; mais ils en profitent. Ce n'est pas notre faute s'ils se trouvent placés entre ce système et nous : non que nous ne considérions comme une gloire pour la France d'attirer à elle les beaux génies, les beaux talents des nations étrangères. La gloire de Lulli, de Grétry, de Sacchini, de Cherubini, de Rossini, de Meyerbeer, nous appartient en propre. Et quant il seroit vrai que la France n'eût pas produit un aussi grand nombre de musiciens dignes d'être mis en parallèle avec ceux-là, elle n'en seroit pas moins la première des nations, puisque les compositeurs étrangers sont forcés de venir tour à tour recevoir d'elle la sanction de leur renommée. Mais ce sentiment même de

patriotisme nous impose l'obligation de regarder autour de nous. Lorsque Gluck luttoit à Paris contre Piccinni, au moins les compositeurs françois laissoient-ils le champ libre à ces deux nobles rivaux. Il dépendroit aujourd'hui de nos Administrations lyriques, si l'idée de notre dignité nationale pouvoit avoir sur elles quelque empire, de susciter peut-être de glorieux adversaires aux compositeurs que nous demandons à la patrie de Paisiello et à celle de Mozart.

Ainsi, comme on vient de le voir, les conséquences de ce système ne frappent pas seulement l'artiste nouveau-venu dans son existence; elles agissent encore sur l'opinion publique, que le système tend toujours à modifier selon ses vues; car la foule n'est juge que du fait matériel du succès ou de la chute, ou plutôt du résultat du fait, puisque les éléments de ce fait sont dérobés à son appréhension. Or, l'opinion ne peut être égarée que le goût aussi ne soit faussé. De là toutes ces déclamations contre tous les hommes soupçonnés du crime d'innovation; de là cette idée qui se trouve au fond de toutes les

critiques : que tout jeune artiste est tenu, pour réussir, de ne faire ni plus ni moins que ce qu'ont fait ses devanciers. Chose étrange ! tandis que les compositeurs les plus distingués dans le genre commun se battent les flancs pour amalgamer tous les styles, toutes les inspirations, et se donner par là un semblant d'originalité, le talent vraiment original ne pourra se montrer ce qu'il est! Voyons pourtant! Haydn a-t-il fait comme Handel, Mozart comme Haydn, Gluck comme Mozart, Beethoven comme Gluck, Weber comme Beethoven, Cherubini comme Weber, Rossini comme Cherubini? Quelles que soient les prétentions que l'on ait aujourd'hui à tout *comprendre* de prime abord, hommes et choses, nous sera-t-il permis de faire remarquer que Haydn n'avoit pas entièrement compris Mozart, que Mozart n'avoit pas entièrement compris Beethoven, que Beethoven n'a pas été compris de Cherubini, que Rossini n'a point compris Weber, et que ce dernier n'a pas été compris de Beethoven?

Les rédacteurs des feuilletons dramatiques se rappellent un fait qui s'est passé l'année dernière et qui honoreroit l'administration de l'Opéra, si cette maudite question d'argent ne venoit se mêler à toutes les questions d'art et d'avenir qui intéressent les jeunes artistes. On se souvient que la première représentation du ballet de *la Chatte métamorphosée en femme* ne fut point heureuse. L'Opéra avait déployé, pour cet ouvrage, un grand luxe de mise en scène. Les costumes et les décors étoient d'une richesse tout orientale. Il y avoit surtout une éclipse de lune d'un magique effet. Mademoiselle Fanny Elssler étoit chargée du rôle de la Chatte. Malgré ces éléments de succès, le ballet fut déclaré ennuyeux et triste. Que fit l'administration? elle adressa dès le lendemain à chaque journaliste, selon l'importance du journal, à l'un des stalles, à l'autre des coupons de loges, à l'autre des loges entières. Elle joignit à cet envoi une lettre dans laquelle il étoit dit que « le public s'étoit peut-être

» *trop hâté* de juger le ballet nouveau; que les
» longueurs signalées à la première représen-
» tation avoient disparu, grâce à de nombreuses
» coupures; que l'on avoit lieu d'espérer main-
» tenant que le ballet n'était pas indigne de la
» faveur des habitués de l'Opéra, etc., etc. »
Le tout signé « *Duponchel* ». Cette espèce de circulaire ne manqua pas son but. Les galanteries à l'adresse des journalistes et les *réclames* à l'adresse du public firent merveille. Que n'obtient-on pas avec d'aussi bons procédés! Le ballet se releva de sa chute et n'en marcha que mieux, puisqu'il marche encore. Le public, toujours accommodant, se prêta avec une grâce infinie à la petite rétractation qu'on exigeoit de lui; l'administration de l'Opéra, la fée qui règne dans ce palais enchanté, prouva qu'elle s'entend, quand il le faut, aux *métamorphoses;* et celle-ci fut fort heureuse, car, de cette manière, ce qu'il y a de délicat, de gracieux et d'élégant dans le talent de M. Montfort put être convenablement apprécié. Mais aussi com-

ment se fait-il que cette bonne et savante magicienne, si favorable à d'autres, se soit montrée inexorable pour M. Berlioz ?

La biographie de Weber nous offre un exemple mémorable de noble désintéressement que les artistes qui dirigent nos scènes lyriques et nos chefs d'orchestre devroient se proposer pour modèle. Personne n'ignore que l'auteur de *Freyschütz* et l'auteur de *Robert-le-Diable*, amis d'enfance, avoient été condisciples chez l'abbé Vogler. On sait aussi que M. Meyerbeer, après deux essais infructueux tentés à Munich et à Vienne, l'un dans *la Fille de Jephté*, l'autre dans *les Deux Califes*, se décida à partir pour l'Italie, où il fit représenter plusieurs ouvrages avec un grand succès. Weber pensoit que cette humeur cosmopolite qui s'étoit tout-à-coup emparée de son ami, en l'obligeant à des concessions et à des transformations forcées de style exigées par le goût italien, ne pouvoit qu'émousser ce qu'il y avoit d'énergique et de puissant dans le talent de

M. Meyerbeer ; et il ne déploroit pas sans amertume la direction que ce dernier avait cru devoir donner à ses idées[1]. Cependant, malgré sa profonde antipathie pour le genre adopté par son ami, Weber, directeur du théâtre de Dresde, porta la loyauté jusqu'à faire représenter sur son théâtre tous les opéras italiens de M. Meyerbeer, et les monta avec tant de soin et de conscience que, de l'aveu même de leur

[1] Voici comment Weber s'exprimoit à ce sujet dans une lettre datée du mois de février 1824 : « Meyerbeer s'empêtre malheureusement chaque jour davantage dans sa misérable routine. Quelle magnifique fleur il a flétrie ! que n'espérions-nous pas de lui ! O maudite envie de réussir ! J'étudie maintenant de lui *Margherita d'Angiù*. Il écrit le troisième opéra du Carnaval à Venise, et *doit* venir à Berlin en avril. Je ne le crois pas ; il est honteux devant nous. » — « Meyerbeer, ajoute-t-il dans une lettre du 19 mars de la même année, Meyerbeer vient en avril à Berlin ; j'irai aussi pour l'exécution d'*Euryanthe*. Le 20, je fais donner ici sa *Marguerite d'Anjou*. Il y a beaucoup d'excellent, écrit en maître, quoique trop souvent *rossinisé*... » Une troisième lettre, datée d'octobre 1824, prouve combien ces opinions étaient loin d'altérer, chez Weber, sa vive amitié pour l'illustre auteur du *Crociato* : « Vendredi dernier, j'ai eu la grande joie d'avoir Meyerbeer tout un jour chez moi. Les oreilles doivent t'avoir tinté ! C'était vraiment un jour fortuné, une réminiscence de cet excellent temps de Manheim..... Nous ne nous sommes séparés que tard dans la nuit. Meyerbeer va à Trieste pour mettre en scène son *Crociato*... Il reviendra avant un an à Berlin, où il écrira *peut-être* un opéra allemand. Dieu le veuille ! Je lui ai fait maint appel à la conscience... »

auteur, l'exécution n'en fut jamais plus parfaite [1]. De cette manière, Weber élevoit son condisciple, vis-à-vis de ses compatriotes, au rang d'un rival.

Quand je dis qu'un pareil exemple devroit être imité parmi nous, j'oublie que M. Berlioz n'a point encore obtenu la consécration d'un succès italien, et que M. le directeur de l'Académie royale de musique n'est pas un Weber.

Mais est-ce par suite d'un caprice, d'une boutade ou d'un mécontentement momentané que l'administration de l'Opéra a *voulu* s'opposer au succès de *Benvenuto Cellini?* ou bien tout ce qui s'est passé a-t-il eu lieu d'après un plan positivement arrêté d'avance, médité et combiné de longue main? c'est ce dont on va juger.

Nous n'avons pas perdu le souvenir d'un article publié le 14 mai 1837, dans le numéro 20 de *la Gazette musicale*, ce qui signifie assez

[1] Voir notre biographie de *Giacomo Meyerbeer*, dans le *Balcon de l'Opéra*, p. 120.

clairement que l'article dont nous parlons a aujourd'hui dix-huit mois de date. Cet article étoit intitulé : *Travaux de l'Académie royale de musique*. Il sembloit écrit dans le but de faire comprendre combien il *importoit à la gloire* du successeur d'Adolphe Nourrit « de se mon-
» trer, avant *d'établir une création nouvelle*,
» dans tous les rôles où son prédécesseur avoit
» élevé si haut sa réputation ». Il y étoit dit, en conséquence, qu'après *Guillaume Tell* et *les Huguenots*, le chanteur venu d'Italie joueroit successivement *la Juive*, *la Muette*, *Stradella*. Puis, on y annonçoit en termes assez pompeux la prochaine apparition de *Côme de Médicis (Guido e Ginevra)* que l'on fixoit, *au plus tard*, au mois de septembre de la même année 1837. Ce n'étoit pourtant là que le but apparent de l'article. Il en avoit un autre caché que les seuls initiés pouvoient pénétrer alors. Mais aujourd'hui une lumière accusatrice fait ressortir les intentions que l'on s'efforçoit de déguiser il y a dix-huit mois, et nous sommes bien persuadé

que la main qui a tracé les lignes suivantes voudroit pouvoir les effacer. L'article en question se terminoit ainsi : « En outre, M. Duponchel prépare pour l'avenir de nombreuses » jouissances à la foule qui va désormais se » presser à son théâtre. Deux grands ouvrages, » l'un de l'auteur de *la Muette*, l'autre de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*, succéderont » à *Côme de Médicis*, *et probablement les études* » *nécessaires à ces grandes partitions n'empêcheront pas la direction de monter dans l'intervalle plusieurs petits opéras pour varier le* » *répertoire et accompagner la représentation des* » *ballets.* »

Tel étoit, ainsi que le dit l'article, *le plan profondément mûri que s'étoit tracé l'Opéra*, et qu'il se proposoit *d'exécuter avec la plus louable ponctualité.*

Le ton *officiel* de cet article; la haute inconvenance de sa publication dans un journal musical dont M. Berlioz est le principal rédacteur; la contradiction qu'il présentoit avec les

Faits-Paris du même journal, où l'opéra de *Benvenuto* avoit été rangé, sans distinction aucune, parmi les nouveautés promises au public; l'affectation avec laquelle on confondoit cet ouvrage, sans le nommer, dans le nombre de ces bagatelles et de ces bluettes, en un mot, de ces *petits opéras* bons tout au plus à *varier le répertoire* et à *accompagner la représentation des ballets ;* toutes ces circonstances frappèrent quelques lecteurs qui pénétrèrent bien vite le motif de ce manifeste et le mystère de sa rédaction. Ils admirèrent cette omnipotence de l'administration, qui dispose à son gré, non-seulement de son théâtre, mais encore des organes de la publicité, et dès-lors ils purent prévoir tout ce qui s'est passé.

L'existence du *plan profondément mûri* étant irrésistiblement démontrée, voyez comme tout s'y rapporte! D'abord, l'on ne consent à ouvrir les portes de la scène devant M. Berlioz qu'à la condition expresse, *sine quâ non*, que son poème ne sera qu'en deux actes; seconde-

ment, il est interdit aux auteurs du poème de placer un ballet dans leur opéra, quoiqu'un ballet soit un moyen à peu près infaillible de succès; seulement on veut bien leur permettre une danse avec chœur dans un finale, et, à cet effet, on les autorise à choisir, parmi les danseuses les plus obscures, les plus inexpérimentées, les moins protégées; troisièmement, toutes les mesures sont prises pour que l'ouvrage de M. Berlioz arrive dans la plus mauvaise saison, dans le mois le plus défavorable de l'année; quatrièmement, l'administration, si prodigue ordinairement d'*annonces* et de *réclames*, et si habile dans cette sorte de fabrication, se refuse à l'innocente satisfaction d'en faire circuler une seule, dans la pensée sans doute qu'il ne faut pas sans cesse importuner le public, et qu'il vaut mieux se ménager ses bonnes dispositions pour une occasion meilleure; cinquièmement enfin, elle ne fait pas le moindre effort pour relever la pièce après la chute de la première représentation,

et quand l'opéra se relève lui-même aux deux secondes, elle se hâte de l'abandonner.

Il faut dire qu'en ce dernier point, *le plan profondément mûri que s'étoit tracé l'Opéra*, n'a pas été *exécuté avec la plus louable ponctualité*, puisque l'œuvre de M. Berlioz ne *sert* plus même *à varier le répertoire et à accompagner la représentation des ballets.*

Ainsi, en tout, trois représentations d'un ouvrage auquel, pour le faire juger, dix représentations auroient à peine suffi. Et ceci, ce n'est pas moi qui le dis, c'est un de ces écrivains que j'aime à citer de préférence, parce que, tout en contestant à M. Berlioz son point de vue en fait d'art, ils le combattent du moins avec des armes loyales. « Disons le franche-
» ment : un opéra tel que *Benvenuto Cellini*,
» avec l'instrumentation, les rhytmes, les mé-
» lodies de M. Berlioz, demande non pas une
» première représentation, mais dix premières
» représentations. Cette observation, ajoute le
» rédacteur de la *France musicale*, n'est ni un

» blâme, ni un éloge. La manière de ce com-
» positeur est nouvelle. Bon ou mauvais, le
» système de M. Berlioz ne pourra être jugé
» qu'après une expérience suffisante [1]. »

Il est donc bien clair que l'administration a reculé devant un jugement approfondi, impartial et calme de *Benvenuto Cellini;* elle s'est contentée d'un jugement superficiel et passionné. Et voilà le système en honneur dans cette institution qui porte le nom pompeux d'Académie royale de musique, et qui semble destinée à conserver parmi nous les traditions de l'art, à entretenir sa gloire, à favoriser ses progrès! Voilà cette institution nationale vers laquelle les jeunes artistes françois dirigent leurs regards avec ardeur, et qui repousse des François et qui attire à elle des étrangers! Encore si la France possédoit de ces chapelles, de ces grandes institutions musicales comme il en existe en Angleterre et en Allemagne, où les jeunes compositeurs pussent produire leurs

[1] *France musicale* du 16 septembre, p. 3, col. 2.

œuvres, car c'est la cause de tous les jeunes musiciens que nous plaidons ici! Mais non, tous les intérêts de l'art sont concentrés dans l'Opéra; l'Opéra est le seul intermédiaire entre le public et les artistes; et l'Opéra n'est abordable que pour les compositeurs allemands ou italiens, et s'il admet deux ou trois musiciens françois, c'est toujours aux conditions les plus restreintes ou les plus dures! Après avoir refusé un homme tel que M. Onslow, il rejette M. Berlioz et fait venir de Naples M. Donizetti. Et le public distrait, le public qui s'apitoie sur les luttes et les misères d'un artiste mort, dont on lui raconte l'histoire, le public voit avec insensibilité, avec sécheresse, les combats et les douleurs de l'artiste vivant. Il accorde son estime à un compositeur, à un chanteur, à une danseuse, en proportion de l'argent qu'ils gagnent et de la réputation qu'ils se sont faite, sans s'enquérir d'où viennent et cette réputation et cette fortune; il accepte les opinions qu'on lui donne; il veut ce qu'on veut, et dans cet

âge d'or pour les directeurs, les chanteurs, les saltimbanques; âge de fer pour l'art que l'on garrotte et que l'on étouffe, et pour l'artiste dont on brise l'existence, il s'est accoutumé à considérer l'Opéra, non comme le sanctuaire de la musique, mais « comme un lieu » propre à faire circuler l'argent des particu- » liers et à rendre plus brillant le séjour d'une » capitale; comme une nouvelle espèce de » branche de commerce, où l'on donne plus » de vogue aux arts de luxe, en proportion de » l'émulation excitée parmi ceux qui veulent » briller par les richesses de leurs vêtements, » et du grand concours d'étrangers appelés par » la beauté du spectacle... [1]. »

Aussi, aux yeux du public comme aux yeux de l'administration, la musique, à l'Opéra,

[1] Come un luogo atto a far circolar il danaro dei privati, e a render più brillante il soggiorno d' una capitale; come un nuovo ramo di commercio, ove si dà più voga alle arti di lusso pella gara, che accendesi scambievolmente, di primeggiare negli abbigliamenti, e pel maggior concorso de' forastieri chiamati dalla bellezza dello spettacolo. (Arteaga, tom. I, *Disc. prél.*, p. xv.)

n'a guère plus d'importance que les décorations et les costumes. Nous marchons à grands pas vers le temps où nous aurons une musique *mécanique* en harmonie avec la peinture *mécanique* employée au théâtre. Le musicien ne sera plus qu'un machiniste.

Nous ne pensons pas que l'on puisse aujourd'hui taxer d'exagération et de sévérité les reproches adressés il y a dix ans à l'administration de l'Opéra :

« Il étoit nécessaire de travailler dans les » nouvelles idées. Cette nécessité reconnue, » l'administration devoit y encourager les » poètes et les musiciens *sans préjugés, sans* » *prévention, sans distinction de personnes. Elle* » *devoit demander du nouveau, mais elle ne de-* » *voit point avoir d'opinion personnelle en faveur* » *d'une manière ou contre une autre; elle ne* » *devoit point enfin exploiter la grande entre-* » *prise qu'elle est chargée de diriger, au profit* » *seulement de ses amis.* Eh bien! tout ce qu'il » étoit nécessaire que le directeur fît, il l'a né-

» gligé; tout ce qu'il ne devoit point faire, il
» l'a fait. Aux lenteurs ordinaires de l'Opéra
» se sont joints des dégoûts auxquels on n'é-
» toit pas habitué. Rebuté par des manières
» hautaines et suffisantes, ou par des procédés
» dépourvus de franchise, chacun s'est éloigné.
» Qu'en est-il résulté? c'est qu'il n'y a point
» d'avenir pour l'Opéra [1]. »

Mais les administrations théâtrales tiennent en lesse le journalisme, comme le journalisme tient en lesse le public.

Il nous reste donc à parler du Public et de la Presse. Voyons d'abord celle-ci.

[1] *Revue musicale*, tom. III, p. 293.

VI.

DE LA PRESSE.

Entre l'administration de l'Opéra et le public, et comme intermédiaire entre les deux, se trouve un certain nombre de lettrés, d'habiles, de journalistes en un mot. En politique, on divise la presse en presse indépendante et en presse gouvernementale. Je ne pense pas que l'on puisse établir la même distinction pour la presse dramatique lyrique. Ce

n'est pas que tous nos aristarques soient de la même opinion; mais il faut bien s'entendre sur ce que l'on appelle une opinion en fait d'art.

Il est d'usage que tout critique manifeste extérieurement deux opinions diamétralement opposées, ce qui ne veut pas dire qu'il en ait une véritablement à lui. Ces deux opinions sont l'opinion parlée ou confidentielle et l'opinion écrite; la première, hostile et dédaigneuse; la seconde, amie et pleine de condescendance. C'est ici le chef-d'œuvre du dandysme intellectuel. L'opinion parlée parcourt le cercle des relations intimes; on a soin d'avertir de cette manière que l'opinion écrite ne doit nullement être prise au sérieux. Par ce moyen, la personne du critique reste à l'abri de tout soupçon d'enthousiasme. Au contraire, on ne sauroit se figurer quel relief se donne le critique en livrant ainsi ses contradictions avec ce scepticisme plein de grâce et cette indifférence enjouée, tandis qu'au dehors il n'en-

visage pas sans vanité l'espèce de protectorat qu'il croit exercer sur les théâtres et sur la destinée de l'art et des artistes.

C'est là ce qui se représente, plus ou moins, chaque fois qu'il s'agit, non pas précisément d'une nouveauté dans l'art, mais d'un ouvrage ou d'un compositeur nouveau. Le public, toujours empressé sans doute, témoigne de la défiance et de la retenue; la presse, plus dans l'intérêt de l'administration théâtrale que par sympathie pour l'art et les artistes, prend l'initiative de l'éloge; le public vient à sa suite, et le succès (car il y a toujours succès), le succès se soutient ou ne se soutient pas; mais, dans l'un et l'autre cas, il n'est jamais ouvertement nié.

Est-ce là ce qui a eu lieu pour l'opéra de M. Berlioz? non; la presse a outre-passé les bornes ordinaires de la sévérité; et ce fait est extrêmement caractéristique.

Dans une composition aussi complexe qu'un opéra, il y a deux choses de première impor-

tance : les paroles et la musique ; mais il y a cette différence entre elles, que le libretto n'est point une œuvre d'art ; c'est un canevas plus ou moins artistement conçu et dont la structure suppose, non précisément du talent, mais un certain savoir-faire de convention. Le *poète* n'est que l'éclaireur du musicien. Je ne dis pas que cela doit être ainsi selon les règles du bon sens et du bon goût ; je dis seulement que cela est[1]. Le poète prête à l'expression toujours vague et indéterminée de la musique, le sens précis de la langue parlée, et met en jour les intentions scéniques du compositeur par la coupe et l'ordonnance des situations. Aussi le libretto est-il fait pour être compris tout de suite et à la première audition. Au contraire, tout ce qui se rapporte au développement des passions, à la peinture des caractères et des sentiments, à ce qu'on appelle la couleur locale, tout cela est

[1] Maffei définit la poésie théâtrale : « Un' arte scorpiata in grazia d'un altra, e dove il superiore miseramente serve all' inferiore, talche il poeta quel luogo ci tenga che tiene il violinista ove suoni per ballo. » (*Prefaz., della Ninfa fida.*)

uniquement du ressort du musicien. Celui-ci est donc, à proprement parler, seul chargé de l'œuvre d'art; son ouvrage ne peut donc, en aucun cas, être jugé complètement de prime abord; il a droit à être longtemps examiné, médité, étudié; à plus forte raison lorsque ce musicien est, dit-on, novateur; lorsqu'il se présente avec un style à lui, avec un système qui mérite d'être sérieusement discuté; et surtout lorsque ce musicicien a déjà, par d'autres compositions, donné lieu à de graves discussions, et mis en jeu les passions de la multitude par le seul fait de l'application de ses théories au genre théâtral.

En vérité, l'on ne sauroit trop admirer l'étonnante confiance de certains jugeurs, et ceux dont je parle ici sont toujours les plus ignorants en musique. Vous les voyez se rendre à une première représentation, sachant bien que l'ouvrage qu'ils vont entendre est le fruit des veilles laborieuses d'un auteur, et d'un auteur consciencieux; sachant bien que cet ouvrage a

coûté une, deux, trois années de méditations et de travaux; sachant bien après tout que cet auteur a fait ses preuves, et qu'on ne sauroit raisonnablement l'accuser d'ignorer son métier. Le spectacle commence; vous les voyez, pendant trois ou quatre heures, partager leur attention entre la musique, le libretto, le chant, l'orchestre, le personnel des acteurs, les décorations, l'aspect de la salle, de telle sorte qu'aucune des particularités attachées à toute solennité de ce genre ne leur échappe [1]. La pièce jouée, ils rentrent chez eux, prennent tranquillement la

[1] Lorsqu'un littérateur assiste à la représentation d'un opéra, croyez-vous qu'il écoute la musique? Point du tout, son attention se porte entièrement sur les paroles. Insensible aux beautés de la mélodie, aux images brillantes de l'harmonie, il court après les rimes, il cherche à saisir au passage les mots qui défilent sous la musique. Aussi le mérite principal d'un chanteur consiste, d'après certains journalistes, dans la manière dont il prononce les mots; de là vient leur aversion pour les morceaux d'ensemble. Tant de parties qui se croisent et se réunissent ont bientôt dérouté leur oreille et troublé leur pauvre tête. Elles leur dérobent l'objet de leurs tendres affections, ces chères paroles, qu'une harmonie importune et traîtresse ose couvrir de ses riches accords. Le plus beau finale n'est pour eux qu'un vacarme assourdissant, un détestable charivari. Comment pourroit-on trouver du plaisir à l'écouter? on n'entend pas les paroles. Eh! qui vous a dit qu'on doive les écouter? qu'importent les paroles! c'est la musi-

plume, et apprennent au public qu'à l'exception de deux ou trois passages, l'œuvre du compositeur est un tissu d'extravagances, de monstruosités; en un mot, une œuvre incompréhensible. De se recueillir un instant en eux-mêmes, de s'interroger en leur âme et conscience, de se demander si leur organisation particulière peut d'elle-même se mettre en rapport avec des formes et un style nouveaux; si ce qui leur a paru confus une première fois ne leur semblera pas plus net et plus clair à une seconde audition; s'ils se sont trouvés dans les conditions nécessaires pour pénétrer le secret de ces combinaisons harmoniques, de ces effets d'instrumentation, l'enchaînement de ces mélodies et la nature de ces rhytmes; si, enfin, une production à laquelle un homme a apporté tout son talent, tous ses efforts, et une patience

que, la musique seule que l'on soumet à votre jugement. Un peintre s'avisa de montrer un de ses ouvrages à son menuisier; celui-ci prit le tableau, l'examina, mais par derrière. Il ne s'occupa que du châssis et du cadre; la peinture n'avoit aucun attrait pour lui..... *Aures habent et non audient.* » (*De l'Opéra en France*, par M. Castil-Blaze; tom. II, 2e édition, p. 387.)

et une persévérance longanimes, n'exige, pour être appréciée, que quelques heures d'un examen superficiel; oh! n'ayez garde que l'idée leur en vienne! Dans l'espèce de vertige qui les saisit, en proie aux hallucinations de leur amour-propre, ils se figurent pouvoir indiquer à l'artiste la route qu'il a à suivre, tracer à l'art des voies progressives, eux qui seroient peut-être fort embarrassés d'analyser les transformations que la musique a subies depuis vingt ans. Il est certain qu'il est fort avantageux de se poser, aux yeux du public, avec cet aplomb solennel.

Il nous semble pourtant que, par cela seul qu'un critique, qui parle toujours en son nom personnel, déclare une œuvre musicale inintelligible pour lui, il s'interdit le droit de la juger, droit qu'il ne pourroit évidemment s'attribuer que dans le cas où il seroit sûr que son intelligence n'a pas été en défaut; que, jusque là, se hâter de condamner un ouvrage quelconque, c'est violer ce précepte de justice éternelle qui

veut que l'on s'abstienne de juger avant d'avoir entendu.

Mais quelques-uns de nos habiles sont fort au-dessus de ces scrupules. Croiroit-on, par exemple, que, le cas échéant, ces messieurs seroient fort embarrassés de rendre compte d'une représentation à laquelle ils n'auroient pas assisté? nullement [1].

Il y a ici, de leur part, plus que cette insouciance dédaigneuse, plus que ce scepticisme élégant avec lesquels ils jugent les œuvres d'art du haut de leur importance personnelle; il y a un calcul assez bien entendu, du reste; car, de même que les administrations théatrales redoutent le succès de certaines œuvres, parce

[1] Ainsi l'on a vu dernièrement un critique se déchaîner avec emportement contre la superbe *Messe des Morts* de M. Berlioz. Eh bien! nous sommes à même d'affirmer que ce critique n'a jamais entendu une note de cette composition, et qu'il n'a assisté ni aux répétitions, ni à l'exécution de la messe des Invalides. A ceux qui nous diroient que la partition de ce *Requiem* a été publiée depuis lors, nous répondrions que toute partition est, pour ce critique, *comme si elle n'étoit pas*, attendu qu'il ne se connoît nullement en musique, et qu'il ne sait pas distinguer seulement une *clef de sol* d'une *clef de fa*.

que ces œuvres exciteroient de longues discussions et modifieroient peut-être les destinées du théâtre; de même aussi, les critiques dont je parle redoutent le succès des mêmes œuvres, parce qu'ils sentent fort bien que, dès-lors, c'en est fait des pauvres procédés routiniers au moyen desquels ils ont jugé jusqu'à présent les ouvrages lyriques; ils sentent également que toutes les notions qu'ils ont péniblement accumulées dans leur cerveau, vont se trouver bouleversées; que ces lieux communs, cette monnoie courante dont ils payent journellement les lecteurs, et dont ils ont fait provision dans l'intérieur des foyers et les officines du journalisme, vont leur échapper; ils ne voient pas approcher sans frayeur le moment où ils se trouveroient livrés à leurs propres mécomptes, troublés dans le bien être de leurs habitudes, où il leur faudroit surtout recourir à une nouvelle nomenclature de termes techniques et de définitions; rhabiller leur rhétorique usée, et réformer une phraséologie désormais sans ap-

plication. Ils s'irritent, non précisément de ce qu'un artiste veut faire prévaloir un système, à ce qu'ils disent, mais de ce que ce système déconcerte leurs prévisions; car, eux aussi ne se sont pas fait faute de lancer leurs prédictions et leurs utopies sur l'avenir de l'art. Enfin, en tacticiens habiles, leurs attaques se dirigent bien moins contre le talent d'un compositeur, qu'elles n'ont pour but d'isoler l'artiste du public, de briser le point de contact et de sympathie sur lesquels l'un et l'autre doivent se rencontrer; d'interposer entre eux des écueils et des abîmes, et de soustraire définitivement l'œuvre en question à toute sanction, à toute consécration de la majorité.

Il y a, en outre, et l'on a honte d'être obligé de le révéler, des esprits chagrins, nés pour le dénigrement, pour la haine; qui se vengent de leur propre nullité sur chaque œuvre de quelque valeur; que toute réputation importune, offusque, et qui se ruent sur ces réputations et sur ces œuvres comme sur une pâ-

ture pour y distiller à plaisir les flots de leur venin. Pour ces esprits, une victime à faire a un attrait irrésistible; c'est comme un coup de fortune. C'est là la première et peut-être la seule de leurs jouissances intellectuelles. On pourroit les comparer à cet ennemi sinistre dont parle l'Écriture : *quærens quem devoret*. Qu'une pièce réussisse, ils diront que le public a dépassé les bornes de l'indulgence et de la condescendance permises; qu'une pièce tombe, ils diront que le public a prononcé et que tout est fini. Ainsi, dans le premier cas, le public est un sot; dans le second cas, c'est un juge éclairé, impartial, à l'intelligence duquel l'on doit rendre toujours hommage.

Il y a une considération que je soumets avec confiance aux gens impartiaux et de bonne foi. Il me semble que la presse hostile à M. Berlioz, a été dominée malgré elle par un sentiment non défini, et entraînée par une passion aveugle, qui l'a portée, en quelque sorte fatale-

ment, à accompagner ce qu'elle appelle la chute de l'artiste, de tout le bruit et de tout l'éclat imaginables. Observons que lorsqu'il arrive qu'un auteur ou un compositeur éprouve un échec sur un de nos premiers théâtres, la chute se constate assez d'elle-même pour épargner à la presse le soin de la constater à son tour. Une sorte de pudeur et ce tact qui caractérise l'esprit françois, imposent aux organes de la publicité une modération, une retenue qui va même jusqu'à la dissimulation. Il existe, à cet égard, entre la presse et le public, une sorte de convention tacite qui repose, de part et d'autre, sur ce principe d'honneur : *qu'il ne faut pas écraser celui qui est à terre.* Le public sait très bien comment interpréter ces mots de *médiocre succès*, de *succès contesté*, ces formules de ménagement par lesquels se termine un timide feuilleton. De son côté, la presse sait fort bien aussi qu'elle se fait entendre à demi-mot, et qu'elle concilie la vérité due au public et les égards dus à l'auteur tombé.

Mais quand la presse croit, à propos d'un ouvrage, être obligée d'aborder la controverse et de prendre en face du public les grands airs de la discussion; lorsque chaque critique se regarde comme sommé de faire à ce sujet l'exposition de sa théorie et sa profession de foi; lorsqu'une œuvre, et une œuvre qui tombe, dit-on, excite une anxiété, une curiosité, produit une impression, anime des polémiques, des luttes de la parole et de la plume, comme celles dont nous avons été témoins, et force partisans et adversaires de creuser jusqu'aux entrailles de l'art, d'interroger ses éléments les plus intimes, de sonder son essence; franchement, il faut que cette œuvre ait quelque portée, et je m'imagine, pour l'honneur de nos artistes, qu'il en est qui changeroient volontiers quelques-uns de leurs succès contre une *chute* de cette espèce. L'on doit admettre aussi qu'un auteur qui provoque de semblables colères d'un côté, fait naître de l'autre de puissantes sympathies.

Nous sera-t-il permis, à ce sujet, de racon-

ter une anecdote qui nous semble avoir sa signification ?

En 1821, deux amateurs de musique, excellents exécutants et surtout d'une rare intelligence, l'un françois, M. L....., attaché au barreau de Marseille; l'autre anglois, sir J***, fixé momentanément dans la même ville, se prirent de concert d'une idée bien folle, bien extravagante à cette époque; d'une idée qui eût fait alors sourire de pitié les professeurs, les artistes, les virtuoses les plus huppés de la capitale. Cette idée étoit de faire exécuter à Marseille les symphonies de Beethoven. Un semblable projet étoit certainement très hardi, eu égard au peu de ressources que présente un orchestre de province; à la disproportion et à l'inégalité de ses éléments, et surtout si l'on songe qu'à Paris, les artistes les plus avancés et les plus fervents osoient à peine aborder les six premiers quatuors de ce maître; que M. Mansui étoit à peu près le seul pianiste qui se fût risqué jusqu'à faire entendre les sonates

pour piano, et que l'on parloit des grands quatuors et des symphonies comme d'un épouvantail. Nos deux amateurs tinrent bon. Ils commencèrent par la première symphonie en *ut majeur*, dont l'orchestre marseillois se tira comme il eût fait d'une symphonie d'Haydn. Puis vint la seconde en *ré majeur*, la troisième (l'*héroïque*), la quatrième en *si bémol*, et enfin la *Pastorale*. Dans cette grande affaire, Marseille devança Paris de sept années. MM. L..... et sir J*** eurent le pas sur M. Habeneck. Sir J*** considéra sa tâche comme terminée. Les soins de sa santé l'appeloient dans d'autres climats; il dit adieu à M. L..... et à ses amis provençaux, continua son existence nomade, et pendant près de dix-sept ans, M. L..... n'entendit plus parler de son confrère.

Une circonstance cependant devoit rapprocher les deux amis.

On sait que la première représentation de *Benvenuto Cellini* avoit été fixée au lundi 3 septembre. On sait aussi que ce jour-là même un

chanteur chargé d'un des principaux rôles fut atteint d'une indisposition et que cet accident fit remettre la première représentation à huitaine. Or, ce jour de lundi 3 septembre, à sept heures du soir, un voyageur descendant de la diligence de Marseille se présentoit au bureau de location de l'Opéra. Surpris de ce que les abords de l'Académie royale ne lui présentent qu'un aspect ordinaire, il s'informe, consulte l'affiche et apprend bientôt la cause de son désappointement. Il ne voit pas sans contrariété que son séjour sera plus long qu'il ne l'avoit d'abord pensé. Il est bien décidé pourtant à attendre l'événement, et, pour achever de se résigner, il va demander des rafraîchissements dans un café du boulevart. Il étoit là depuis un quart-d'heure, quand il avise dans un coin une physionomie qui ne lui est point inconnue. Il s'approche; plus d'hésitation.

— C'est donc vous, M. J***?

— Quoi c'est vous M. L.....?

— Il y a bien longtemps que nous ne nous

sommes vus. Et quel motif vous appelle à Paris? sans doute quelque affaire, quelque procès....

— Oui, répond M. L....., une affaire, un procès d'un certain genre.....

— Pas un mot de plus; je devine, interrompt sir J*** : l'opéra nouveau... *Benvenuto*... Berlioz... Moi aussi, je suis venu tout exprès pour ce procès.

— Et que nous gagnerons tôt ou tard, reprend M. L....., comme nous avons gagné celui de Beethoven.

Voilà un fait que nous pouvons personnellement attester [1]. De pareilles sympathies après tout ont bien quelque force d'approbation.

Après l'anecdote, passons à l'histoire.

Aussi bien, faut-il faire voir que de tout

[1] Je ne puis m'empêcher de faire remarquer ici, après ce qui vient d'être dit sur l'initiative prise par l'esprit méridional, dans la grande question de notre émancipation musicale, que les deux critiques qui se sont prononcés le plus énergiquement en faveur de l'auteur de *Benvenuto Cellini*, sont deux musiciens-littérateurs marseillois. Le premier est M. Auguste Morel, rédacteur actuel du feuilleton musical du *Journal de Paris*; le second est M. Boisselot, lauréat de l'Institut, élève et gendre de feu M. Lesueur.

temps les musiciens ont guerroyé contre les musiciens, et ont ameuté, les uns contre les autres, les voix de la multitude; il faut faire voir que la lutte de ceux qui arrivent contre ceux qui s'en vont ne date pas d'hier.

A ce sujet, qu'on nous permette une digressgression historique sur la destinée des artistes. Nous la recommandons à la fois aux administrations théâtrales et aux journalistes comme au public dont nous parlerons immédiatement après.

VII.

DESTINÉE DES ARTISTES.

Chose singulière! la musique, l'art le plus libre et le plus flexible dans ses allures, le plus insaisissable et le plus indéterminé dans son expression, est celui qu'à toutes les époques l'on a tenté le plus d'asservir et de pétrifier dans sa théorie, d'immobiliser et de stéréotyper dans ses formes. C'est aussi dans le sein de cet art, le plus propre et le plus spéciale-

ment destiné à unir les hommes dans de communes sympathies, que des querelles ardentes se sont élevées sans cesse à l'apparition des plus grands génies.

Je commencerai par Claude Monteverde, grand musicien du XVIe siècle, un des inventeurs du drame musical, et qui opéra dans son art, une des plus remarquables révolutions dont l'histoire puisse faire mention, en substituant l'harmonie dissonante naturelle, au système des modes ecclésiastiques sur lesquels étoit fondée la tonalité. De cette manière, l'art musical, réduit jusqu'alors au genre diatonique, s'enrichit du genre chromatique et de la modulation. Cette hardiesse inouïe arma contre son auteur une foule de théoriciens [1]. « Les musiciens, » dit M. Fétis, ne savoient pas pourquoi ils

[1] Parmi ces derniers se trouvoit un écrivain nommé Artusi. M. Fétis dit de lui, dans sa *Biographie universelle des Musiciens* : « Ses études avoient été classiques et sévères; *de là vient* qu'il fut un antagoniste ardent des innovations tentées de son temps dans l'harmonie et dans la tonalité... » L'ouvrage dans lequel Artusi attaqua Monteverde, est intitulé : « *Seconda parte dell' Artusi, overo delle imperfezzionni della moderna musica*, etc. » Venise, 1603, *in-fol.* Voir aussi ce nom dans le *Dict. des Musiciens*, de Choron et Fayolle.

» éprouvoient de grandes difficultés à solfier
» cette musique nouvelle par le mécanisme de la
» solmisation du plainchant, et ils s'obstinoient
» néanmoins à faire usage de cette solmisation
» qui ne pouvoit s'y appliquer. Les embarras
» qu'ils rencontroient à chaque instant, et dont ils
» ne pouvoient se rendre compte, augmentoient
» leur mauvaise humeur; mais d'un autre côté
» le public accueilloit avec enthousiasme une
» *nouveauté* qui lui procuroit des sensations *nou-*
» *velles*. Malgré les cris d'indignation poussés
» par les conservateurs des anciennes doctri-
» nes, une multitude de jeunes artistes s'é-
» lança dans la route que Monteverde venoit
» d'ouvrir, et leurs ouvrages offrirent de nom-
» breux exemples de l'emploi de l'harmonie
» et de la tonalité moderne [1].»

[1] *Revue musicale*, 7e année, n° 19, p. 145. Voir aussi le *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*, en tête de la *Biographie universelle des Musiciens*, dans lequel il est dit : « Eh bien ! ce que la doctrine avoit condamné, ce que les siècles avoient proscrit, un homme osa le faire un jour. Guidé par son instinct, il eut plus de confiance dans ce qu'il lui conseilloit que dans les règles, et malgré les cris d'épouvante d'un peuple de musiciens, etc. » P. CCXXXI.

Je passe sur Handel et sur J.-S. Bach, qui n'ont pas été appréciés de leur temps, au rapport de leurs biographes; mais qui, par la nature même de leurs principales compositions, n'avoient pas eu à soutenir des luttes violentes contre l'opinion et le public.

Venons à Gluck. Je ne rappellerai pas aux lecteurs cette pitoyable guerre de quolibets, de méchantes saillies, de jeux de mots et de calembourgs, dans laquelle la frivolité françoise se signala si fort, durant la lutte des Gluckistes et des Piccinistes. J'aime mieux leur rappeler avec quelle brutale inconvenance, le plus grand musicien dramatique de son temps et de tous les temps, fut attaqué par le plus grand écrivain sur la musique, historien et critique de génie, Forkel, dans une longue dissertation insérée au premier volume de la *Bibliothèque de musique* [1].

Quant un homme tel que Forkel s'égare ainsi

[1] *Musikalisch kritische bibliothek*, von Johann. Nic. Forkel, tom. I, p. 53.

passion ou par défaut de compréhension, il est bien permis de demander à nos aristarques de se tenir un peu plus en garde contre leurs jugements. Mais laissons parler Gluck lui-même. Voici ce qu'il dit dans son épître dédicatoire de *Pâris et Hélène* : « J'osois me flatter qu'en » suivant la route que j'ai ouverte, on s'efforceroit de détruire les abus qui se sont introduits dans le spectacle italien et qui le déshonorent. Je l'avoue avec douleur, je l'ai tenté » vainement jusqu'ici. Les demi-savants, les » docteurs de goût, *i buongustai*, espèce malheureusement trop nombreuse et de tout » temps mille fois plus funeste au progrès des » arts que celle des ignorants, se sont déclarés » contre une méthode qui, en s'établissant, » anéantiroit leurs prétentions.

» On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste*, » d'après des répétitions informes, mal dirigées » et plus mal exécutées... C'est avec la même » sagacité que, dans une ville de la Grèce, » on voulut juger, autrefois, à quelques pieds

» de distance, de l'effet de statues faites pour
» être placées sur de hautes colonnes. Un de ces
» délicats amateurs qui ont mis toute leur âme
» dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop
» âpre, un passage trop dur ou mal préparé,
» sans songer que, dans la situation, cet air,
» ce passage, étoient le sublime de l'expres-
» sion, et formoient le plus heureux contraste.
» Un harmoniste pédant aura remarqué une
» négligence ingénieuse ou une faute d'impres-
» sion, et se sera empressé de dénoncer l'une
» et l'autre, comme autant de péchés irrémis-
» sibles contre les mystères de l'harmonie.
» Bientôt après, une foule de voix se seront
» réunies pour condamner cette musique comme
» barbare, sauvage, extravagante. »

Puis il ajoute pour les exécutants : « Dans
» un ouvrage de ce genre (il vient de parler
» d'*Orphée*), une note plus ou moins soute-
» nue, une altération de force ou de mouve-
» ment, une appogiature hors de place, un
» trille, un passage, une roulade, peuvent

» ruiner l'effet d'une scène tout entière. Aussi
» lorsqu'il s'agit d'exécuter une musique faite
» d'après les principes que j'ai établis, la pré-
» sence du compositeur est-elle, pour ainsi
» dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux
» ouvrages de la nature; il en est l'âme et la
» vie : sans lui tout reste dans la confusion et
» le chaos. Mais il faut s'attendre à rencontrer
» ces obstacles tant qu'on rencontrera dans le
» monde de ces hommes qui, parce qu'ils ont
» des yeux et des oreilles, n'importe de quelle
» espèce, se croient en droit de juger des beaux
» arts..... »

Assurément je ne citerai pas ces paroles comme un modèle de modestie; mais un peu d'orgueil étoit sans doute permis à Gluck. Et puis on ne sait trop à quel point peut être poussé un homme qui a le sentiment de sa force, lorsqu'il se voit sans cesse en butte au mauvais vouloir et quelquefois aux brutales impertinences de ceux qui prétendent s'ériger en juges; qui, parce qu'ils se trouvent en pos-

session d'une réputation de chanteur ou d'exécutant, se croient obligés d'avoir une opinion et de la manifester avec la morgue d'un parvenu en renommée, au lieu de se borner à leur affaire d'interprète. Au reste, l'on ne sait ce qui seroit advenu en France de Gluck et d'*Iphygénie en Aulide*, si la reine Marie-Antoinette ne fût intervenue et n'avoit forcé l'administration d'accepter ce chef-d'œuvre. Il est remarquable que les faveurs des princes ont été, pour plusieurs grands compositeurs, l'occasion du développement de leur génie.

« Les préjugés, les prétentions, la routine, » dit l'abbé Arnaud, le mauvais goût et les » petits intérêts contrariés, réunirent contre » Gluck les épigrammes et les hypothèses, les » intrigues et les calembourgs. Les uns ne » voyoient dans ses opéras que la vieille musi- » que françoise renforcée, les autres que la mu- » sique Italienne bâtarde; les uns trouvoient son » chant plat et commun, les autres velche et

» baroque. On lui reprocha de manquer d'u-
» nité et de motif, on alla même jusqu'à l'ac-
» cuser d'être Allemand. Il lui fut impossible
» de se corriger de tous ces vices-là ; mais
» tandis que les fins connoisseurs le déchi-
» roient dans les soupers, la plus grande par-
» tie des musiciens étrangers et nationaux, et
» des amateurs les plus distingués, lui éle-
» voient une statue [1] ».

De Gluck passons à Mozart.

C'est aujourd'hui un *genre* dans le monde parisien de parler sans cesse de Mozart, de ne jurer que par Mozart. Certes, si quelque chose pouvoit diminuer notre vénération pour ce grand nom, ce seroit de voir de quelle manière on le prostitue, de quelles stupides idolâtries il est devenu l'objet. Mais il n'en a pas toujours été ainsi. Il fut un temps où Mozart habitoit Paris ; un temps où on le laissoit se morfondre et se geler dans les antichambres; un temps où on lui faisoit entrevoir l'espérance

[1] Journal de Politique et de Littérature, février 1777.

d'arriver, lui aussi, à la scène, espérance qui toujours fut déçue; jusqu'à ce qu'enfin, dégoûté de Paris et de l'esprit françois, il retourna dans son Allemagne. Et vous verriez, quoi qu'on en dise, qu'il en seroit encore de même aujourd'hui, si c'étoit à recommencer.

A la première représentation de l'*Alceste*, dont nous parlions tout à l'heure, Mozart se trouvoit, seul peut-être, capable de sentir une telle musique, au nombre des auditeurs. Outré de la froideur qu'avoit montrée le public, il ne put s'empêcher, en embrassant Gluck, dans un accès d'enthousiasme et d'admiration, d'accuser les Parisiens de barbarie : « Ils n'ont ni cœur, » ni entrailles, s'écria-t-il. Dieu me préserve » de jamais rien écrire pour eux! » En effet, comme on va le voir, il fut *préservé* de ce malheur.

Il est curieux de l'entendre lui-même parler du public d'il y a cinquante ans. Il écrivoit à son père, de Paris, le premier mai 1778 : « Ma symphonie est arrêtée par un autre obs-

» tacle; mais ici je crois qu'il y a une autre
» cause, car j'ai des ennemis à Paris comme
» partout ailleurs. C'est de bon augure.....
» S'il y avoit ici quelqu'un qui eût des oreilles
» pour entendre, un cœur pour sentir, et
» seulement quelque idée de la musique, je
» me consolerois de tous ces désagréments;
» mais je suis parmi des *bêtes brutes*, quant à
» la musique. Enfin, je suis ici; il faut que
» je m'y résigne. Dieu veuille que j'en sorte
» encore avec un goût pur et sain. Je prie
» tous les jours l'Éternel de me donner du cou-
» rage, afin que je puisse me faire honneur,
» ainsi qu'à la nation allemande, gagner beau-
» coup d'argent, et être en état de vous tirer
» de la triste position où vous vous trouvez ».

Dans une lettre précédente, il parle d'un opéra en deux actes que l'on cherchoit à lui procurer et qui devoit être intitulé : *Alexandre et Roxane*. Puis il ajoute malicieusement : « Le
» baron de Grimm et moi, nous exhalons sou-
» vent notre courroux musical ; mais c'est

» entre nous, car le public ne fait que crier : » *Bravo! bravissimo!* et claquer à se faire en- » fler les doigts ».

Il revient ensuite sur son opéra dans une lettre du 14 mai de la même année : « Je re- » cevrai, je crois, bientôt le poème de mon » opéra en deux actes ; il faudra alors le pré- » senter au directeur, M. de Vismes. Je ne » pense pas qu'il le refuse, car le sujet a été » fourni par Noverre, et de Vismes lui doit sa » place. Noverre doit aussi faire un ballet dont » je ferai la musique ».

Mais il détruit bientôt (3 juillet) toutes ces espérances : « Vous avez sans doute remarqué » que je ne me plais pas ici ; mais puisque » j'y suis, toutes les répugnances sont inutiles. » Quant à un opéra, il est très difficile de » trouver un bon poème. Les anciens, qui sont » les seuls bons, ne conviennent plus aujour- » d'hui, et les nouveaux ne valent rien.... Des » deux opéras que je pourrois avoir, l'un, » *Alexandre et Roxane*, est en deux actes,

» mais le poète qui l'écrit est encore à la cam-
» pagne ; l'autre est en trois actes, c'est le
» *Démophon* de Métastase, traduit en fran-
» çois, entremêlé de chœurs et de danses,
» arrangé en un mot pour le théâtre de Paris;
» mais de celui-ci, je n'en ai pas encore pu
» avoir connoissance ».

Dès ce moment, il n'est plus question d'opéra. Les lettres suivantes nous montrent Mozart en Allemagne; il étoit entré au service de l'archevêque de Salzbourg, qui habitoit alors Vienne. Cependant des difficultés s'élevèrent bientôt entre le musicien et son patron, et ils se séparèrent. Mozart (12 mai 1781) raconte cette aventure : « J'ai donné ma démission
» le 9, d'après le conseil même de Monsei-
» gneur, qui, dans les audiences qu'il m'a don-
» nées, m'a dit : *Cherche ailleurs, si tu ne veux*
» *pas me servir comme je l'entends.* Il est natu-
» rel qu'ennuyé de toutes ces dénominations
» de vaurien, polisson, gredin, mauvais gar-
» nement et autres, qui me sont octroyées

» journellement, j'aie enfin mis à exécution le
» *cherche ailleurs.* »

A l'époque dont je parle, Mozart avoit déjà écrit *Idoménée.* Mais avant de composer cet ouvrage, il reçut des propositions du baron Héribert de Dalberg, pour mettre en musique un opéra du baron lui-même. Il est curieux de voir Mozart réduit à discuter le prix de son travail et à marchander avec la lésinerie aristocratique : « Je m'engage, écrit-il (24 no-
» vembre 1778), pour vingt-cinq louis d'or, à
» écrire un monodrame, à demeurer ici pen-
» dant deux mois, à tout mettre en ordre, à
» assister à toutes les répétitions, etc.; cepen-
» dant avec cette condition que, quelque chose
» qui arrive, je serai payé à la fin de janvier.
» Je demande mes entrées au spectacle; cela
» va sans dire. Voyez, Monsieur le Baron, voilà
» tout ce que je puis faire. Si vous y faites at-
» tention, vous verrez certainement que j'agis
» avec beaucoup de discrétion. Pour ce qui re-
» garde votre opéra, je vous assure que je vou-

» drois de tout mon cœur le mettre en musi-
» que ; mais je ne pourrois, en vérité, entre-
» prendre ce travail pour vingt-cinq louis d'or :
» vous l'avouerez vous-même ; car, en calculant
» modérément, il y auroit encore autant à
» faire que pour le monodrame..... Cependant,
» supposons que vous voulussiez me donner
» cinquante louis d'or pour cet ouvrage : en
» honnête homme, je vous en dissuaderois. Un
» opéra sans chanteurs et sans chanteuses ! Que
» peut-on en faire ? Du reste, si pendant ce
» temps il paroissoit qu'on pût l'exécuter, je
» ne me refuserois pas, par amour pour vous,
» à me charger de cette besogne, quoiqu'elle
» ne soit pas médiocre, je vous le jure sur
» mon honneur. »

Voilà ce que Mozart étoit obligé d'endurer et de faire, pour travailler et pour vivre. A la première représentation des *Noces de Figaro*, l'orchestre s'avisa de montrer de la mauvaise volonté et de jouer tout de travers. Outré de voir son ouvrage ainsi défiguré, Mozart court

à la loge de l'empereur Joseph II. Celui-ci fit signifier à l'orchestre que, s'il ne jouoit pas mieux, il l'enverroit en masse au *carcere duro*. Cette menace fit disparoître les difficultés comme par enchantement, et depuis lors les *Nozze* furent jouées avec un ensemble parfait [1].

On sait que ce même ouvrage, traduit en françois, ne fut goûté que médiocrement à Paris. On y appeloit Mozart *le grand faiseur de notes*, comme on y avoit appelé Gluck *le grand hurleur;* comme on y appela plus tard Méhul *le tapageur;* etc. Mais ce qu'on ne sait peut-être pas, c'est que Haydn, tout en admirant beaucoup Mozart, trouvoit qu'il étoit allé trop loin dans le pittoresque et le fantastique. Mozart fantastique! dites cela aujourd'hui.

On parle beaucoup de l'universalité de la musique de Mozart, de l'admiration des Italiens pour cette musique; il est peut-être curieux d'entendre, à ce sujet, l'auteur de la *Vie de Rossini*. Je cite ce qui suit à titre de rensei-

[1] Voir la *France musicale* du dimanche 9 août 1838.

gnements historiques : « Mayer, Paer, et leurs » imitateurs, cherchoient depuis longtemps à » adapter le genre allemand au goût italien, » et comme tous les *mezzo termine*, plaisant » aux foibles des deux partis, ils avoient des » succès flatteurs pour qui n'est pas difficile en » admiration. *Mozart, au contraire, comme tous » les grands artistes, n'ayant jamais cherché qu'à » se plaire à lui-même et aux gens qui lui ressem- » bloient, Mozart ne pouvoit se flatter de pren- » dre la société que par les sommités : ce rôle est » toujours dangereux.* »

Que disoit-on de Mozart en Italie vers l'an 1800? « Mozart étoit un *barbare romantique*, » voulant envahir la terre classique des beaux » arts. *Il ne faut pas croire que cette révolution, » qui nous semble si naturelle aujourd'hui, se soit » faite en un jour.* »

» Vers 1803, les triomphes de Mozart à Mu- » nich et à Vienne vinrent importuner les *di- » lettanti* d'Italie, qui d'abord refusèrent d'y » croire. Un barbare venir moissonner dans le

» champ des arts! On connoissoit depuis long-
» temps ses symphonies et ses quatuors; mais
» Mozart faire de la musique pour la voix! On
» dit de lui ce que le parti des vieilles idées dit
» en France de Shakespeare : *C'est un sauvage*
» *qui ne manque pas d'énergie; on peut trouver*
» *quelques paillettes d'or dans le fumier d'En-*
» *nius; s'il eût eu l'avantage de prendre des*
» *leçons de Zingarelli et de Paisiello, il auroit*
» *peut-être fait quelque chose.* Et il ne fut plus
» question de Mozart. »

Néanmoins, vers 1807, quelques Italiens de distinction, qui avoient entendu les ouvrages de Mozart à Munich, en reparlèrent avec chaleur, et l'on se décida à essayer une de ses pièces : « Les symphonistes italiens se mirent à travail-
» ler; mais il ne sortoit rien de cet océan de
» notes qui noircissoient la partition de *cet*
» *étranger.* Il falloit d'abord que tout le monde
» allât en mesure, et surtout *entrât* et *sortît*
» juste au moment prescrit. Les paresseux ap-
» pelèrent cela de la barbarie; ce mot fut sur

» le point de prendre, et l'on faillit renoncer à
» Mozart. Cependant quelques jeunes gens riches
» que je pourrois nommer, et qui avoient plus
» d'orgueil que de vanité, trouvèrent ridicule,
» pour des Italiens, de renoncer à de la mu-
» sique comme trop difficile; *ils menacèrent de*
» *retirer leur protection au théâtre* où l'opéra
» allemand étoit en répétition, et l'on donna
» enfin l'œuvre de Mozart. Pauvre Mozart! des
» personnes qui se trouvoient à cette représen-
» tation, et qui, depuis, ont appris à aimer ce
» grand homme, m'ont assuré n'avoir jamais
» vu de pareil charivari. Les morceaux d'ensem-
» ble, et surtout les finales, produisoient une
» cacophonie épouvantable; on eût dit un sabbat
» de diables en colère. Deux ou trois airs et
» un duetto surnagèrent au milieu de cet océan
» de cris discordants et furent assez bien exé-
» cutés.

» Le même soir il se forma deux partis. Le
» *patriotisme d'antichambre*, qui est la grande
» maladie morale des Italiens, se réveilla dans

» toute sa fureur, et déclara dans tous les cafés
» que jamais homme né hors de l'Italie ne
» parviendroit à faire un bon air. Le chevalier
» M..... dit alors avec cette mesure parfaite
» qui le caractérise : *Gli accompagnamenti te-*
» *deschi non sono guardie d'onore pell canto, ma*
» *gendarmi.*

» L'autre parti, guidé par deux ou trois
» jeunes militaires, qui avoient été à Munich,
» soutenoit qu'il y avoit dans Mozart, *non pas*
» *assurément des morceaux d'ensemble*, mais *deux*
» *ou trois* petits airs ou *duetti*, écrits avec génie,
» et, mieux encore, écrits avec nouveauté. Les
» gens à *honneur national* eurent recours à leur
» grand argument; ils déclarèrent qu'il falloit
» être *mauvais Italien* pour admirer de la mu-
» sique faite par un ultramontain. Au milieu
» de ces cris, les représentations de l'opéra
» arrivèrent à la fin, l'orchestre jouant plus
» mal chaque soir. Les gens supérieurs dirent :
» *Puisque le nom de Mozart excite tant de haine,*
» *puisqu'on met tant d'acharnement à prouver*

» *qu'il est médiocre, puisque nous lui voyons pro-*
» *diguer des injures qu'on n'a jamais adressées*
» *aux Nicolini et aux Pucita* (les plus foibles
» compositeurs de l'époque), *il seroit bien pos-*
» *sible que cet étranger eût un coin de génie* [1].»

Les exemples deviennent plus frappants à mesure que nous approchons de notre époque. Ce sont toujours les mêmes souffrances, les mêmes luttes de la part des compositeurs; les mêmes oppositions, les mêmes dédains de la part de la foule; ce sont toujours les mêmes faits et la même *loi;* mais plus nous avançons, et moins l'on peut alléguer l'ignorance du public.

Weber écrivoit de Dresde à son frère (2 décembre 1822) : « Il faut que je m'occupe d'af-
» faires et que je laisse de côté mon *Euryan-*
» *the*..... J'ai beaucoup souffert, beaucoup
» combattu; je sais au moins maintenant com-
» ment je suis ici, et n'espère rien de plus que

[1] *Vie de Rossini*, par M. de Stendhal, tom. I, *Introduction*, p. 34-36.

» ce qui m'est assuré. Partout ailleurs ce se-
» roit à recommencer. J'ai, pour le reste de
» mes jours, 1800 thalers, argent comptant
» d'appointements..... »

Il termine une autre lettre (février 1826), par cette plaisanterie pleine d'amertume : « Je
» voudrois être tailleur, et que les gens me
» laissassent en repos. *J'aurois alors un di-*
» *manche*, et je vivrois joyeux. »

Peu de jours après avoir écrit ce billet, Weber partit pour Londres. L'accueil qu'on lui fit dans la capitale de l'Angleterre, où on le laissa mourir de faim et de douleur, au commencement du mois de juillet de la même année, arrache à M. Rellstab, écrivain de la *Cœcilia*, les paroles suivantes : « Quand on pense
» aux efforts de Weber, à ses espérances, à
» l'excellence de son travail, et qu'on se sou-
» vient de la manière dont Londres l'a récom-
» pensé, de l'indifférence et de l'ingratitude
» qui l'ont accueilli dans cette ville où l'on
» adore son *Freyschütz* et son *Oberon*, on doit

» être rempli d'une juste indignation contre
» ce peuple vaniteux et intéressé, qui ose vou-
» loir faire passer sa générosité en proverbe. »

Eh! mon Dieu! c'est toujours et partout la même chose. On critique l'artiste vivant qui combat, pour se donner l'air de n'avoir rien à apprendre de lui, et peut-être pour se dispenser de l'obligation de le secourir. On exalte l'artiste mort, réputé homme de génie, pour se donner l'air de le comprendre. Tout cela par égoïsme, vanité, froid calcul. Jamais un élan du cœur! Jamais un sentiment spontané!

Mais venons à l'affaire du *Freyschütz* à l'Odéon. Certes, l'on ne s'est pas déchaîné avec plus de fureur contre *Benvenuto Cellini*, que la presse, les musiciens, les professeurs, les compositeurs, le public ne le firent, il y a quelques années, contre le chef-d'œuvre de Weber. L'ouvrage échoua aux deux premières réprésentations; puis il se releva et eut un prodigieux succès. Mais pourquoi ce succès? Parce que l'entrepreneur du théâtre de l'Odéon,

à cette époque, M. Bernard, avoit compté sur cet ouvrage; parce que cet ouvrage étoit sa prinpale et peut-être son unique ressource; parce qu'il ne *voulut* pas céder aux vociférations du parterre. Et le public qui avoit dit : c'est fou! c'est extravagant! finit par dire : c'est ravissant! c'est sublime! Je ne fais pas ici de comparaison; je fais seulement un rapprochement entre le sort de deux opéras. Dès la première représentation de *Robin des bois*, on n'accorda à Weber que trois morceaux : l'ouverture, la valse et le chœur des chasseurs. Pareille chose est arrivée à M. Berlioz : on lui a donné acte de trois ou quatre morceaux : l'ouverture, l'air de Teresa, celui d'Ascanio, etc. Qui auroit aujourd'hui la folie de soutenir que la valse et le chœur des chasseurs étoient les seuls morceaux de *Freyschütz*? Qui ne dira pas, au contraire, que ces morceaux, gracieux, originaux, ne sont là que de très légers accessoires? mais ces morceaux firent le succès des autres. Le chœur des chasseurs seul; rapporta plus d'ar-

gent au traducteur que tout l'opéra n'en avoit rapporté à Weber. Le public avoit commencé par *regarder* la scène fantastique de la fonte des balles, puis il se mit à l'*entendre*, et, d'une chose à l'autre, la fortune du théâtre fut faite.

C'étoit encore une *volonté* qui avoit fait le succès d'un grand opéra; mais cette volonté étoit celle de Napoléon. Peu de personnes savent peut-être qu'un ouvrage en trois actes, reçu d'abord *à corrections*, fut répété pendant seize mois à l'Académie royale. La musique en étoit réputée saugrenue, absurde, inexécutable, impossible. Or, il advint que pendant que cet opéra étoit chaque jour l'objet des malédictions des artistes qui devoient concourir à son exécution, l'impératrice Joséphine donna un concert dans ses appartements. Un chanteur eut l'idée d'y faire entendre un air de l'opéra à l'étude. Le bonheur voulut que Napoléon entrât dans ce moment. Il s'informe quel est l'auteur de cette musique; on le lui nomme. Il veut savoir de quel ouvrage fait partie l'air qu'il vient

d'entendre; on lui répond que cet air appartient à l'opéra actuellement en répétition. L'empereur s'étonne des lenteurs que l'on apporte à l'exécution ; il ordonne que l'on trouve possible ce que l'on avoit déclaré impossible, et l'on joue la *Vestale;* et vingt ans après on joue encore la *Vestale!*

Plus tard ce fut aussi une *volonté* qui fit le succès du *Barbier de Séville* de Rossini. Tombé à Paris aux deux ou trois premières représentations, cet ouvrage fut remplacé par le *Barbier de Séville* de Paisiello. Cependant l'administration de Favart sentit qu'elle avoit besoin de rajeunir son répertoire, et qu'il y avoit danger pour elle à résister au mouvement des idées. Elle essaya donc de nouveau de l'ouvrage de Rossini, qui excita les transports [1]. Puissions-nous profiter de la leçon contenue dans les paroles suivantes : « On doit se rappeler

[1] A Rome, où cet ouvrage fut composé, ce fut bien pis encore : les siffleurs poursuivirent Rossini jusqu'à son domicile. Quelques jours après, le peuple romain le couronnoit.

» que, malgré le charme répandu dans ces
» ouvrages (le *Barbier* et *Otello*), ils n'eurent
» pas d'abord parmi nous le succès qu'ils méri-
» toient, qu'il fallut du temps pour les appré-
« cier, et que l'enthousiasme ne s'établit que
» par degrés. » Et plus loin : « Que d'hé-
» résies professées par tous les journalistes,
» il y a peu d'années, sur ce qu'on admire
» aujourd'hui ! Que d'anathêmes lancés con-
» tre les compositeurs qui essayoient de jeter
» dans leur orchestre un peu de cet intérêt
» qu'on savoure maintenant dans les œuvres de
» Rossini ! » Et plus loin : « On étoit si per-
» suadé que toute musique savante étoit en-
» nuyeuse, qu'on avoit fini par conclure
» que toute musique ennuyeuse étoit savante.
» Au reste, personne ne savoit ce que c'étoit
» que cette science dont tout le monde parloit.
» Rossini n'a pas échappé plus qu'un autre à
» de graves dissertations dans lesquelles on
» prouvoit qu'il n'a pas le génie dramatique...
» Tel qui le loue maintenant seroit bien fâché

» qu'on reproduisît les articles qn'il écrivit lors
» de l'apparition du *Barbier de Séville*... D'a-
» bord, c'étoit le comble du scandale qu'on eût
» osé refaire un ouvrage dont Paisiello avoit fait
» la musique... Venoient ensuite de longues
» phrases où l'on exaltoit le mérite de l'ancien
» ouvrage aux dépens du nouveau, sur lequel
» on déversoit le ridicule (entendez bien : le
» *Barbier ridicule !!)* ; je ne sais même si l'au-
» teur de celui-ci ne fut pas accusé d'être un
» musicien savant. Tout cela est maintenant
» oublié [1]. »

Oh ! oui, *tout cela est maintenant oublié*, car nous oublions vîte, nous François. Quand un artiste souffre et lutte, nous l'injurions, nous le persécutons, nous lui jetons à la tête, comme un défi, le nom d'un artiste consacré. Et nous oublions que nous avons aussi persécuté, inju-

[1] *Revue musicale*, tom. I, p. 301 et 302. Art. de M. Fétis sur *Moise*. — V. aussi le tom. II, p. 446, où l'on fait voir que l'*Italiana* et l'*Inganno felice* sont aussi tombés à leur première apparition, sans avoir pu jamais *se relever complétement de cet échec.*

rié cet artiste consacré, alors qu'il luttoit et qu'il souffroit.

Et les symphonies de Beethoven, n'est-ce pas encore une *volonté* qui nous les a imposées, et une volonté forte? Cette fois c'est celle de M. Habeneck. Nous avons écrit nous-même l'historique de la fondation de la *Société des Concerts*, sur des notes qu'un artiste distingué, M. Ch. Saint-Laurent, eut l'obligeance de nous remettre. Nous savons que toutes les personnes intéressées dans cette grande affaire ont rendu justice à notre exactitude. Qu'on nous permette de transcrire quelques lignes de notre travail : « Un très petit nombre de sociétaires » (c'étoit en 1825), ou plutôt, pour dire vrai, » M. Habeneck *tout seul* qui, depuis longues » années, pâlissoit solitairement sur les parti- » tions de Beethoven et en étudioit les beautés, » tandis qu'en Allemagne ces ouvrages exci- » toient d'ardentes controverses; M. Habeneck » *tout seul* vouloit que, tout en faisant des » excursions dans le répertoire de l'époque

» classique, la *Société* entrât de prime abord
» dans la route nouvelle que Beethoven venoit
» d'ouvrir ; quelle adoptât ce grand musicien,
» et se déclarât franchement sous le patro-
» nage de son génie .

» Cette seconde proposition souleva tous les
» esprits, tant elle parut audacieuse, extrava-
» gante, scandaleuse ; et, pour prouver que
» nous sommes loin d'exagérer l'effet qu'elle
» produisit, il nous suffira de dire que, pen-
» dant trois ans, les négociations furent rom-
» pues, et que ce ne fut qu'après des solli-
» citations de toute sorte, des miracles de pa-
» tience et de persévérance, une multitude
» d'essais et de tentatives, au milieu desquels
» M. Habeneck exposa cent fois et sa personne
» et les chefs-d'œuvre qu'il prônoit aux ri-
» sées et aux quolibets de tous les exécutants,
» qu'il parvint à faire agréer quelques mor-
» ceaux, lesquels furent trouvés *jolis* et *chan-*
» *tants*. Ce premier pas fait, M. Habeneck
» n'eut pas de peine à s'élancer dans la car-

» rière, et tel est l'ascendant du talent, de
» la fermeté et de la conviction, que les plus
» rebelles se rangèrent sous ses drapeaux avec
» transport. Ceci se passoit en 1828. A dater
» de ce moment, *la Société des Concerts* étoit
» constituée, et l'auteur de la symphonie en
» *ut mineur* tenoit le sceptre du monde mu-
» sical[1] ».

Mais il est peut-être instructif de savoir de quelle manière un critique françois (et celui-ci étoit musicien) s'exprimoit il y a vingt ans sur le compte de Beethoven : « Il est certain, dit-
» il, que M. Van Beethoven n'est pas assez dif-
» ficile sur le choix des sujets qu'il traite, ni
» sur celui des idées qu'il associe;... il devroit
» être plus pur dans son contrepoint et ne pas
» laisser sortir de sa plume tant de choses *arides*
» *et ingrates;*... il devroit avoir plus de naturel
» et de correction;... il devroit surtout n'offen-
» ser jamais les oreilles des vrais connoisseurs,

[1] *Journal de Paris* du 11 avril 1837. — Voir aussi la *Quotidienne* du 9 février 1836.

» soit par du contrepoint négligé, soit par une
» harmonie si recherchée qu'elle sort des li-
» mites de la musique, et *n'est plus de la vraie*
» *science*, mais *de la savante ignorance.* »

Après cela, le critique daigne corriger quelques fautes d'harmonie dans les sonates du compositeur allemand : « Je ne puis entendre sans
» souffrir, continue-t-il, et sans en être fâché
» pour M. Van Beethoven, qu'il fasse sol mi ♭ ut mi ♭.
» Où cela se trouve-t-il? — Dans le dernier
» morceau de l'œuvre 81, et dans l'avant-der-
» nière page... Que signifie d'ailleurs *ut si b*
» sous *ut si b* de la seconde partie? — Mais,
» (dira-t-on), *si b ut si b, ut si b*, etc., n'est
» qu'un trillo, un *si b* cadencé. — Hé bien,
» *apprenez* (M. Van Beethoven) que, pour que
» cette cadence fût légitime et fût sentie comme
» un vrai trillo, il faudroit qu'elle eût le double
» mouvement.... »

Le critique ne se borne pas à relever de nombreuses *fautes de composition* dans les œuvres de Beethoven, et de lui *apprendre* que ce qu'il

fait *n'est de l'harmonie que pour ceux qui n'en possèdent pas les vrais éléments.* Il veut bien encore, avec une condescendance aussi paternelle que touchante, prendre la peine de lui expliquer le plan et la conduite d'un morceau :

« Qu'est-ce qui fait la force d'un morceau? » — C'est le nombre et la qualité des périodes » qu'il contient, et la manière dont elles sont » écrites et enchaînées. Dans le nombre des pé- » riodes d'un morceau, on ne doit pas compter » celles *qui ne sont que des redites inutiles, le* » *rabâchage délayant la question sans l'appro-* » *fondir.* Il ne faut pas qu'une période de début » soit suivie d'une autre période du même genre, » car alors c'est commencer deux morceaux et » non pas poursuivre le même. *C'est là ce qui* » *arrive aux écoliers* qui sont assez musiciens » pour créer divers débuts, sans pouvoir aller » au-delà.... Un morceau s'allonge par des épi- » sodes ou par des phrases oiseuses et des di- » vagations... c'est confondre le verbeux avec

» l'éloquent, que de prendre un morceau long
» pour un grand morceau, etc. [1]. »

Après cette longue revue des luttes et des souffrances des artistes, il est consolant de lire ces paroles d'un de nos écrivains :

« *La musique est perdue!* écrivoit, en 1704,
» Benedetto Marcello, musicien de génie, dont
» les ouvrages démentoient l'opinion. Contem-
» porain d'Alexandre Scarlatti, prédécesseur de
» Pergolèse, de Leo, de Jomelli, il assistoit,
» sans le savoir, à la naissance de la musique
» dramatique, et se croyoit appelé à prononcer
» son oraison funèbre.

» *La musique se perd!* disoit en soupirant
» Rameau, qui ne se doutoit guère que, malgré
» ses efforts, elle n'existoit point encore, en
» 1760, dans le pays où il parloit ainsi.

» *La musique se perdra!* s'écrient de nos
» jours de vieux amateurs plus sensibles aux
» souvenirs de leur jeunesse que satisfaits des

[1] *Dictionn. de Musique de l'Encyclopédie méthod.*, 1818, article *Sonate*, par M. de Momigny.

» innovations dont ils sont les témoins, et cer-
» tains musiciens qui ne peuvent se dissimuler
» que déjà leurs ouvrages subissent le même
» sort qu'ils prédisent à l'art. Remarquons qu'il
» y a quelque chose de consolant dans la pro-
» gression décroissante de ces déclamations, et
» qu'en la continuant on arrivera sans doute à
» la conviction que *la musique ne se perdra*
» *pas* [1]. »

» Tenons-nous donc en garde contre une
» prévention fâcheuse; apprécions les artistes
» de leur vivant; n'attendons point qu'ils soient
» dans la tombe pour leur décerner des couron-
» nes. Faisons en sorte, au contraire, que leur
» carrière, consacrée à nos jouissances, soit
» heureuse et brillante [2]. »

[1] *Curiosités historiques de la Musique*, par M. Fétis, p. 1.

[2] *Revue musicale*, 2e série, tom. III, p. 169, article signé Delaire.

VIII.

DU PUBLIC.

L'on vient de voir de quelle manière Monteverde, Gluck, Mozart, Spontini, Weber, Rossini, ainsi qu'une foule d'autres, ont été traités les uns par les administrations des théâtres, les autres par les journaux et les écrits, tous par le public de leur temps. Et le public de leur temps se croyoit aussi éclairé

que le nôtre croit l'être, et il disoit qu'il étoit trop avancé pour pouvoir se tromper. Il est peut-être fort heureux pour l'art que des artistes aient été persécutés ainsi. Et de tous ces grands hommes, quels sont ceux dont la gloire est la plus pure aujourd'hui? Ne sont-ce pas ceux qui ont eu le plus à souffrir pendant leur vie? A ces derniers l'on disoit aussi que c'étoit folie de vouloir aller contre les goûts de la foule, qu'il falloit bien se garder de blesser l'opinion : l'opinion! cette reine capricieuse et fantasque, qui se transforme tous les dix ans, et n'attache de prix aux hommes et aux choses, que selon la place qu'ils occupent. Et Bach et Handel répondoient qu'ils travailloient pour eux-mêmes; et Gluck répondoit qu'il cherchoit à se plaire à lui-même; et Mozart répondoit *qu'il travailloit pour lui et pour quelques amis*. Et ils avoient raison, car le génie qui travaille pour lui travaille pour tous, parce que le génie est l'expression de tous dans un temps donné.

Les révolutions intelligentes ne se font pas tout d'un coup dans la masse des esprits; elles germent quelque temps dans la tête de quelques individus; puis elles éclosent, elles jaillissent, elles éclatent et se répercutent de proche en proche jusqu'aux extrémités de la chaîne sociale. Alors la foule vient d'elle-même à ces individus. Ce n'est pas peut-être que l'on comprenne, car le monde est toujours vain, toujours superficiel, toujours frivole; mais un instinct avertit que l'on peut admirer sans se compromettre, et l'opinion change encore.

C'est une loi générale que tout ce qui est fait pour le public ne vit pas; que les artistes qui ont voulu à toute force jouir de leur gloire durant leur vie, leur gloire décline après leur mort. Et quelles sont les œuvres faites pour le public, qui ont survécu à la période de leurs auteurs? *Don Juan*, les symphonies de Beethoven, ont-ils été faits pour le public? Il en est de ces ouvrages comme de l'*Athalie* de Racine. Est-ce en vue du public qu'Handel

a écrit ses *Oratorios*, Bach ses *Passions*, Marcello ses *Pseaumes*, Palestrina ses *Lamentations?* L'opinion n'a plus de prise sur ces œuvres; elle les déclare mortes. Mortes! Elles vivent comme les toiles des grands peintres respirent sous nos dômes, dans nos galeries, dans nos Louvres. Les galeries de ces œuvres éternelles sont les grands festivals de Londres et d'Allemagne, et la Chapelle Sixtine à Rome. Là ces œuvres sont populaires encore, d'une popularité consacrée par les siècles. Mais quoi de plus impopulaire que l'opinion!

Un concours inouï de circonstances a amené, à notre époque, une des périodes les plus funestes pour l'art dont l'histoire ait à faire mention. Jamais on n'a vécu dans un milieu où le sens public ait été plus oblitéré, où les plus simples notions aient été plus faussées, où les rapports naturels des choses aient été plus méconnus. On diroit que la raison humaine se détériore. Que la corruption morale ait contribué beaucoup à cette impuissance du vrai et du

beau dont nous sommes frappés, c'est ce que l'on ne sauroit nier. Les nobles élans, les nobles émotions, les chastes inspirations, tout ce qui fait palpiter l'ame, tout cela est devenu un objet d'analyse froide et moqueuse, et quelquefois un sujet de ridicule. Notre dépravation élégante ne s'accommode plus de la représentation de ces choses dans les arts. Le langage vrai de la nature nous importune ; il nous faut du convenu et du factice. Nous ne vivons plus de la vie de l'homme, de la vie des affections et des sentiments; nous vivons de luxe, de dehors, de vanité. Il nous faut un art qui nous caresse et nous flatte; un art sans fond et sans réalité, mais dont l'extérieur est délicatement vernissé et colorié. Nous avons trouvé cet art dans l'École Italienne. Cette École qui languit, se flétrit et meurt sur son propre sol, nous la tenons en serre-chaude, nous la cultivons, nous la choyons et la laissons étouffer notre École nationale. Peu à-peu nous nous sommes accoutumés à trouver admirable

tout ce qui est étranger, et nous avons fini par conclure que tout ce qui n'est pas étranger n'est pas digne d'admiration. Nous nous prosternons humblement devant tout ce qui vient de loin et, nous mettons de l'amour-propre à déprécier ce qui nous entoure.

Voilà le milieu d'idées, de sentiments, de opinions dans lequel nous vivons. Voilà le public pour lequel on veut que l'artiste sérieux et consciencieux travaille; pour lequel on veut qu'il abjure ses plus intimes, ses plus profondes convictions. Voilà le public qu'il doit prendre pour juge.

« Et depuis quand donc le public a-t-il été » constitué juge compétent du goût, en fait » d'art et de littérature? De quelle décision » souveraine, de quel tribunal est émanée une » autorité destructive de nos jouissances les plus » exquises? Le public peut bien être juge de » son propre plaisir et se complaire plus en » une chose qu'en une autre. En cela les philosophes ne le contrediront pas. Mais il n'est

» ni ne peut être jamais juge compétent du
» Beau; du Beau qui n'est pas appelé ainsi
» parce qu'il procure un plaisir quelconque,
» mais seulement parce qu'il fait naître un
» plaisir raisonné, fruit de l'observation et
» de la réflexion. Le plaisir que les gens igno-
» rants goûtent dans le chant moderne, n'est
» autre chose qu'une série de sensations ma-
» térielles, pour ainsi dire, et mécaniques,
» produites uniquement par la douceur natu-
» relle inhérente à chaque son, et dont on peut
» jouir dans le ramage d'un rossignol tout au-
» tant que dans la voix d'un chanteur. Et si
» c'est là le seul plaisir dont on parle et dont
» on se contente, si l'on ne va au théâtre que
» dans ce seul but, je ne m'oppose point à ce que
» l'on se conforme aux décisions du vulgaire[1]...

[1] E quando mai fu costituito il popolo per giudice competente del gusto ove si tratta di arti o di lettere? Da qual sovrana decisione, da qual tribunale emanò un' autorità così destruttiva dei nostri più squisiti piaceri? Il popolo piò giudicare bensì del proprio diletto e compiacersi d'una cosa piuttosto che d'un altra, nel che i filosofi non gli faranno contrasto, ma non è, nè può esser mai giudice opportuno del Bello, il quale non viene così chiamato quando genera un diletto

» Celui-là seul est juge du Beau qui réu-
» nit à un sentiment exquis et prompt une
» grande puissance de réflexion; qui saisit à la
» fois la finesse aussi bien que la multiplicité
» des rapports entre les objets du goût; qui
» sait déduire d'un principe certain une ra-
» pide série de conséquences légitimes; en un
» mot, qui porte au théâtre ou dans la lec-
» ture un esprit éclairé, comme un cœur sen-
» sible. Sans l'un et l'autre de ces dons, il est
» aussi impossible de parler avec connaisance
» de cause des matières du goût, qu'il le seroit
» à un aveugle de naissance de juger des cou-
» leurs. Mais comment veut-on que ces nom-
» breuses et rares qualités se rencontrent dans

qualunque, ma allora soltanto che genera un diletto ragionato figlio della osservazione e del riflesso. Il piacere che gustan nel canto moderno coloro che nulla intendono, non è altro che una serie di sensazioni materiali, a così dire, e meccaniche prodotte unicamente dalla melodia naturale inerente ad ogni e qualunque tuono armonico, e che si gode ne' gorgheggi d'un rossignuolo al paro che nella voce d'un cantore. E se di questo solo piacere si parla, e di questo si contentano, e per questo solo vanno al teatro, appiglinsi eglino pure alle decisioni del volgo, che io non m' oppongo. (Arteaga, *Rivol. del teat. music. ital.*, tom. III, p. 69 et suiv.)

» un public presque toujours ignorant ou
» distrait, qui, ainsi qu'il lui arrive de voir
» par les yeux des autres et d'entendre avec
» les oreilles d'autrui, jouit souvent d'a-
» près la sensation des autres et non d'après
» la sienne propre? Comment attendre tout
» cela d'un auditoire qui va aux réprésentations
» dramatiques dans la même disposition d'es-
» prit qu'il se rendroit dans un café, dans un
» cercle ou un club, pour y dépenser quatre
» heures dans une occupation tout autre que
» celle de nourrir son esprit d'idées et son
» cœur de sentiments? Comment croire que
» ces qualités puissent se trouver dans une
» réunion de personnes qu'une expérience cons-
» tante et toujours éprouvée nous a fait voir
» applaudir toujours le mauvais et négliger le
» bon?...[1]

[1] Giudice non per tanto del Bello solo è chi ad un tatto dell' anima squisito e pronto accoppia una robusta facoltà pensatrice, chi comprende ad un tratto la finezza non meno che la moltiplicità delle relazioni fra gli oggetti del gusto, chi sa dedurre da un principio sicuro una rapida serie di legittime conseguenze, in una parola chi porta in

» On me dira que le tableau que j'ai ébau-
» ché ne se rapporte qu'au vulgaire et non au
» public aristocratique et respectable dont se
» compose le plus souvent l'auditoire de l'O-
» péra. Néanmoins, au risque de passer pour
» un quaker de la Pensilvanie et pour un Pam-
» pa du Paraguay, je répondrai avec fran-
» chise que lorsqu'il sagit de formuler un ju-
» gement fondé sur ce qui est beau dans les
» arts d'imitation, ce public *distingué et respec-*
» *table* ne diffère guère du vulgaire. Oui, c'est du
» vulgaire encore, dans les choses de l'esprit, que
» la plupart des brillants cavaliers et des belles

teatro o su i libri una mente illuminata non disgiunta da un cuor sensibile. Senza l'una e l'altra di queste doti tanto è impossibile il parlar aggiustatamente in materie di gusto quanto lo sarebbe ad un cieco nato il giudicar dei colori. Ma come attender tante e sì difficili qualità da un pubblico per lo più ignorante o distratto, il quale, siccome vede spesso cogli altrui occhi, e sente colle altrui orecchie, così gusta non poche volte coll' altrui sensazione e non colla propria? Come sperarle da un udienza, che va alle rappresentazioni drammatiche collo spirito medesimo che anderebbe ad una bottega da caffè, ad una conversazione, o ad un ridotto, cioè per ispendesvi quattr' ore in tutt' altro esercizio che in quello di arricchire la sua testa d'idee e il suo cuore di sentimenti? come crederle in una union di persone, le quali per lunghissima e non mai smentita esperienza veggonsi applaudir sempre al cattivo e trascurar il buono? (*Ibid*, p. 72 et 73.)

» dames à qui *le plaisir de la table, le sommeil,*
» *la mollesse*, la grande affaire de la galanterie
» ou celle plus grave encore de la toilette et du
» jeu, ou la passion des chiens et des che-
» vaux, plus sérieuse quelquefois que celle
» qu'ils ont pour leurs semblables, la fré-
» quentation assidue des bouffons, ne lais-
» sent point le temps nécessaire de s'instruire,
» ni l'habitude de réfléchir, quoique le plus
» souvent ils ne leur ôtent point la présomp-
» tion de trancher sur tout. C'est encore du
» vulgaire que la plus grande partie des per-
» sonnes bien élevées qui fréquentent le théâ-
» tre, soit pour les mêmes raisons que nous
» venons de dire, soit parce que leurs affaires
» domestiques ou civiles, ou la direction de
» leurs études sur d'autres objets, ne leur don-
» nent point le loisir de s'abreuver à cette
» source délicieuse de la sensibilité. C'est en-
» core du vulgaire, en fait de musique, que
» cette race de savants renfrognés et mélanco-
» liques qui impriment sur tous les objets le

» cachet de leur caractère, et qui, plutôt faits
» pour habiter le monde de Saturne que le
» nôtre, se croiroient coupables de lèse-gravité
» littéraire s'ils permettoient que la main en-
» chanteresse des Grâces vint quelquefois les
» caresser. C'est encore du vulgaire que cette
» masse d'auditeurs plus considérable qu'on
» ne le croit communément, qui, indifférente,
» par une rudesse naturelle d'oreille, au plaisir
» de la musique, est disposée à peser dans la
» même balance Gluck et Mazzoni, Pugnani
» et un râcleur ambulant [1].....

[1] Ma si dirà, che il quadro da me abbozzato comprende il volgo soltanto, non già il pubblico signorile e rispettabile, che forma per lo più l'udienza dell' Opera. Nulladimeno a rischio di passare, per un quakero della Pensilvania, o per un non ancora civilizzato Pampa del Paraguay, io ripiglierò francamente, che, ove si tratta di pronunziar un fondato giudizio su ciò ch' è Bello nelle arti rappresentative, quel pubblico *signorile e rispettabile* non differisce poco nè molto dal volgo. Sì; volgo è in materia di spirito la massima parte delle vezzose dame e dei brillanti cavalieri, ai quali

La gola, il sonno, e l'oziose piume,

l'occupazione importantissima di amoreggiare, o la piu importante ancora del giuoco e degli abbigliamenti, o il trasporto pei cani o pei cavalli maggiore tal volta di quella che hanno pe' i loro simili, o il frequente e piacevole conversar coi buffoni non lasciano loro nè il tempo necessario ad istruirsi, nè l'abitudine di riflettere, sebbene non

» Que si à cette classe nous voulions ajouter
» les hypocrites de sentiment qui affectent d'é-
» prouver du charme pour la musique, parce
» que c'est là le propre d'un homme de bon ton;
» si nous comptions encore le grand nombre de
» ceux qui, subjugués par l'esprit de parti,
» louent, non pas ce qu'ils croient être bon,
» mais seulement ce qui obtient leur protec-
» tion..., on verroit, au bout du compte, que ce
» grand public, *aristocratique et respectable*,
» se réduit à un nombre assez limité d'au-
» diteurs capables de juger par eux-mêmes, et
» que ceux-ci, bien loin d'encourager par leurs

tolgan loro per lo più la prosunzione di decidere. Volgo è la massima parte delle persone civili che frequentano il teatro o per le stesse cagioni che i precedenti, o perchè gli affari urbani o domestici, o lo studio ad altre cose rivolto non concedono loro l'agio d'attendere a così delizioso pascolo della sensibilità. Volgo è nelle cose musicali quella razza di sapienti accigliati e malinconici che stampano su tutti gli oggetti l'impronta del loro carattere, e che fatti per abitar piuttosto il mondo di Saturno che il nostro, si stimerebbono rei di lesa gravità letteraria, permettendo che la mano incantatrice delle Grazie venisse tal volta a vezzeggiarli. E volgò è ancora l'aggregato degli uditori maggiore assai di quello, che comunemente si crede, i quali indifferenti per natìa rigidezza d'orecchio al piacere della musica, e disposti a pesar sulla stessa bilancia Gluck e Mazzoni, Pugnani e un dozzinale suonator di festino... (*Ibid.*, p. 73-75.)

» applaudissements les préjugés dominants, » sont au contraire de mon opinion, et se » plaignent hautement de la décadence de la » musique, en accusant les musiciens et les » chanteurs qui l'ont hâtée [1]. »

Hé bien! malgré tous les obstacles que les mauvaises passions, d'un côté; de l'autre, les petits intérêts, les prétentions, l'arrogance du public de toutes les classes, jettent au travers de la carrière de l'artiste, celui-ci parviendra à son but, à cette condition qu'il sera fort, persévérant et sérieux. Il faut encore peut-être bien des sacrifices, bien des épreuves, bien des déceptions, de longues haltes sur les

[1] Che se a questa classa voglionsi aggiugnere gli ippocriti di sentimento, quelli cioè che affettano di provar diletto nella musica per ciò solo che stimano esser proprio d' uomo di fino gusto il provarlo : se noveriamo anche i molti, che invasati dallo spirito di partito commendano non ciò che credono esser buono, ma quello soltanto che ha ottenuta la lor protezione..... si vedrà, che alla fine dei conti quel gran Pubblico *signorile e rispettabile* si resolve in un numero assai limitato di uditori, che capaci siano di giudicare direttamente. E questi assai lontani dall' incoraggiare coi loro applausi i pregiudizj dominanti sono anzi della mia opinione, e se ne dolgono apertamente della decadenza della musica, e inveiscono contro i musici e i cantori che l'hanno accelerata. (*Ibid.*, p. 75 et 76.)

bords du chemin. Et nous serions presque tenté de nous en réjouir pour l'artiste, car cela est déjà de la gloire. C'est là comme la condition du génie, et il faut que le génie commence par l'expiation pour arriver à l'initiation. La médiocrité parvient sans obstacle, en se poussant elle-même, sans bruit et sans scandale, parce qu'il est de sa nature de s'insinuer sans éveiller les défiances, sans susciter de rivalités et de jalousies. Mais quand un artiste recueille sur sa route quelques paroles de vive sympathie des intelligences les plus élevées dans tous les ordres; quand l'élite des hommes de pensée attache à ses pas un regard ami et plein d'intérêt; quand des encouragements lui viennent des pays lointains, de Vienne, de Berlin, de Munich, alors cet artiste n'est plus dans la solitude; il peut marcher le front haut au milieu de la foule indifférente, et braver quelques insultes qu'on lui jette en passant. Il y aura cependant des gens qui diront : — Mais, parmi ces encouragements, il y a des paroles

de poètes ; or, des paroles de poètes, qu'est-ce que cela? — Laissons certains esprits étroits faire de la musique un art absurde. Le poète et le musicien s'entendent par l'intelligence. Ce sont deux organes, deux cordes différentes, mais qui rendent un même son qui est la voix de la nature et de l'âme.

Quant à nous, nous savons que la justice viendra avec le calme, parce que le calme c'est l'ordre, c'est-à-dire cet état où chaque chose prend naturellement sa place. Nous ignorons s'il nous sera donné de hâter ce moment. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que nous croyons avoir donné des preuves de réflexion, et que notre opinion prend sa source, non dans l'engouement, mais dans une étude sérieuse. Du reste, personne plus que nous n'admet la possibilité de l'erreur. On nous a assez dit que nous pouvions nous tromper. Mais fussions-nous d'une opinion contraire, serions-nous plus sûr de notre infaillibilité?

Nous ne supposons pas que ces pages puis-

sent soulever quelques murmures autour d'elles. Cependant, s'il en étoit ainsi, nous nous souviendrions de ces paroles de Pline : « Mais ne » seroit-ce pas une indignité qu'on ne pût ad- » mirer à son aise et tout haut un homme digne » d'admiration, parce qu'il nous arrive de le » voir, de le connoître et de le posséder ? »

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

N° I.

« On pourroit, je crois, comparer avec assez de raison les longues tenues de voix aux équilibres de la danse, les cadences aux entrechats, les pirouettes aux *roulades*, les sauts aux grands éclats de voix; car toutes ces choses sont aussi absurdes et aussi insignifiantes les unes que les autres. Je ne prétends pas cependant inférer de là qu'on ne puisse jamais faire un usage utile de ces longues tenues. Je pense, au contraire, qu'il est nécessaire que le chan-

teur s'exerce chez lui à filer des sons, pour bien assurer sa voix et mettre plus de justesse dans ses intonations. Je crois qu'il est également utile qu'il cherche à donner à son organe le plus de flexibilité qu'il lui est possible, soit en exécutant des *roulades* dans tous les sens et des variations de tous les genres, soit en franchissant successivement et avec rapidité un certain nombre d'intervalles, en montant et en descendant, ou alternativement de l'une et de l'autre manière, afin de pouvoir employer avec plus de facilité les ornements que l'expression et le goût lui permettent. Mais lorsqu'il s'agit de chanter, s'il veut rendre avec toute la vérité et toute l'énergie nécessaires le sentiment dont il veut imiter l'expression, il doit alors ne faire usage de cette facilité qu'il a acquise par l'étude et l'exercice que pour faire disparoître tout ce qui pourroit décéler le travail, et pour se livrer tout entier aux élans de son âme : toute autre prétention nuiroit au but qu'il se propose.

» Rien n'est plus oiseux, plus insignifiant et moins expressif, que ces longues tenues de sons filés avec une précaution ridiculement guindée, et dont l'entière perfection exigeroit une âme de glace. Rien n'est plus rebutant que ces sons forcés et grossis, dont certains chanteurs semblent faire parade; ces sons, qui n'ont d'autre avantage pour celui qui les fait entendre que de prouver au public la force de ses poumons, ont quelque chose de grossier et de brutal que le bon goût réprouve, et forcent le juge le plus indulgent à appliquer au chantenr ce vers traduit de la fable du *Renard et du Tambour* de Bidpaï, fabuliste indien :

O magni soni tympanum introrsùs vacuum!

. . . . . .

» S'il est absurde qu'un chanteur contrefasse le caractère naturel de sa voix, soit en en efféminant les sons, soit en les grossissant; si rien n'est plus insignifiant, plus insipide, que ces longues tenues de voix, dont le seul mérite est dans la difficulté vaincue, et qui dénaturent

l'expression du chant : rien n'est aussi puéril que ces broderies travaillées avec tant d'art, en dépit de la raison et du sens commun, qui tourmentent la pensée en estropiant les paroles. Il faut tout le talent de certains chanteurs de nos jours pour rendre supportables des niaiseries aussi extravagantes. Tous ces excès, dictés par un amour-propre déplacé et une vanité mal entendue, sont diamétralement opposés au véritable but de l'art, dont la perfection consiste à cacher l'artifice des moyens.

» Chanter uniquement pour chanter, c'est-à-dire pour plaire à l'oreille, c'est borner les facultés de sa voix au seul mécanisme des sons ; c'est s'assimiler aux perroquets à qui l'on a appris à chanter, et qui répètent machinalement ce qu'on leur a enseigné ; c'est faire de sa voix un instrument semblable à ceux dont, au moyen d'une manivelle, l'idiot le plus stupide comme l'artiste du plus grand mérite peuvent jouer également bien, sans que cela exige d'eux la moindre réflexion ; c'est en un mot,

faire une chose indigne d'un homme raisonnable et sensible, et qui devroit faire rougir tout musicien qui se respecte, et qui veut mériter l'estime de ses concitoyens. « Io non » vado al teatro, a dit l'abbé Conti, per ammirare il musico che canta, ma per esser » toccato et per sentire la cosa che imita... Il » volgo che ode per l'altrui orecchie, come vede » per gli occhi altrui, sente ancora sovente col » cuore altrui, e applaude ai trilli, ai ricami, » ai precipizj della voce, per la stessa ragione » che applaudiva, nel XVII secolo, a quelle » gonfie e stravaganti poesie ove *sudavano i* » *fuochi, s'avellenava l'obblio coll'inchiostro.* Qual » nome debbo dar ad una musica nella quale » il compositore garreggia col modulatore a chi » più offuschi o confonda il senso delle parole? » Non è questa certamente una musica nè Italiana, nè Latina, nè Ebrea, perchè coloro che » intondono queste lingue, nulla intendono » delle parole espresse dal modulatore... Quando » si canta un opera, o in una chiesa, io non

» cerco d'udire un rossignuolo, od altro, che
» mi solletichi; ma un uomo che parli dolce-
» mente al mio cuore, alla mia fantasia, alla
» mia mente. »

« Voilà les reproches que les Italiens eux-mêmes font à leurs compatriotes, et que nous autres François nous avons mérités à bien des égards. L'on diroit que nous n'avons pris de la musique italienne que les défauts. »

. . . . . .

« On est toujours sûr de bien chanter avec un organe pur et cultivé, quand on sent vivement et qu'on exprime de même. C'est là le véritable but de l'art du chanteur, et le seul que doive se proposer un homme raisonnable et sensible. Mais pour y parvenir, il faut que le sentiment, toujours joint à l'art, soit aussi toujours d'accord avec l'expression. Si l'art, au contraire, se montre à nu, on n'aperçoit plus qu'un travail perdu pour l'artiste, et fastidieux pour les gens de goût. Et c'est encore un défaut que le célèbre Beccaria n'a pas hésité de reprocher

aux chanteurs italiens, lorsqu'il a dit : « O » quante volte accade di dover dire ad alcune » arie quello che suoleva l'ingegnosissimo au- » tore *dei Mondi*, il signor di Fontenelle, *Mu- » sica, che vuoi tu?* S'ascoltano delle arie eccel- » lentemente intonate, dette con una prodi- » giosa agilità, con una perfetta egualianza di » corde nella voce, con esatissimo rigore di » tempo, con trilli, con lunghezza mirabile di » cadenze senza prender fiato. *Musica che vuoi » tu?* Ancora non lo so, se non mi desti nel » cuore verun sentimento. Io ho ascoltato delle » voci, alle quali non si poteva rimproverare » verun difetto; ma il mio animo faceva loro » il rimprovero massimo, poiche non sentiva » nulla. I ballerini da corda si pagano perchè » si facian maravaglia, i musici si pagano » perchè si movano, eppure la massiva parte de' » musici vuol fare da ballerini da corda. »

« On voit par là qu'en Italie les gens de goût, tant parmi les savants que parmi les artistes, sont bien éloignés d'applaudir à toutes

ces bouffonneries et à toutes ces caricatures que nous admirons le plus souvent sans réflexion, parce qu'elles nous viennent de ce pays. »

(*De l'Analogie de la musique avec le langage*, par M. Villoteau, t. II, p. 99-104. Paris, 1807.)

« J'ai remarqué (chez les Italiens) un autre inconvénient, qu'on peut appeler contre-sens dramatique. Le meilleur chanteur n'est pas toujours chargé du rôle le plus important dans l'action du drame, parce que souvent les airs de demi-caractère, par exemple, lui conviennent, et qu'ils se trouvent dans les rôles secondaires. Cependant, soit par son talent, soit parce que le compositeur s'est plu à soigner son rôle, il répand un charme si puissant sur tout ce qu'il chante, qu'il devient rôle principal malgré l'intention du poème. L'on comprend aisément que l'intérêt du drame ainsi renversé jette le spectateur dans une incertitude accablante, et que le meilleur chanteur cesse d'être acteur du moment qu'il intéresse aux dépens du rôle vraiment intéressant par ses situations. La

tragédie offre sans doute moins de variété aux musiciens que la comédie, parce que tous les personnages sont nobles; mais il n'est pas nécessaire que le musicien n'ait que trois formules d'air dans la tête pour peindre toutes les passions d'un drame tragique. Il existe tant de nuances pour différencier chaque caractère, sans s'assujétir à ne savoir produire qu'un air de bravoure, pathétique, ou de demi-caractère! Voyez d'ailleurs tous les airs de bravoure que renferme un opéra italien, et vous trouverez partout un même caractère, la même manière et presque les mêmes roulades, quoiqu'ils soient tous dans des situations différentes. Comment ne pas s'ennuyer de cette uniformité, et comment empêcher le public de se rejeter sur un excellent chanteur qui a le talent de lui faire oublier l'opéra ?

» L'on convient généralement que la musique instrumentale des Italiens est foible; comment pourroit-elle prétendre à tenir un rang parmi les bonnes compositions ? Il n'y a presque ja-

mais de mélodie, parce qu'ils veulent, dans ce cas, courir après des effets d'harmonie; et l'on y trouve peu d'harmonie parce qu'ils ignorent l'art de moduler. L'on comprend cependant qu'abstraction faite de ces deux agents, il ne reste que du bruit. Les chœurs sont nuls du côté des effets.....

» Que faudroit-il pour perfectionner l'opéra italien? Diminuer les scènes trop longues, resserrer l'action en élaguant les ritournelles oiseuses, les roulades, les répétitions qui deviennent si ennuyeuses, surtout lorsque l'action est pressée; rendre les chœurs plus dramatiques, plus harmonieux, plus modulés; suivre les François et les Allemands pour la partie instrumentale..... »

(Grétry, *Essais sur la Musique*, t. I, p. 109-112.)

Enfin, il n'est pas jusqu'à Laborde qui, après avoir dit que *le faux goût égaroit ou entraînoit malgré eux les plus habiles compositeurs* (italiens), n'ajoute :

« La musique est un art qui se perd, disoit

Marcello, et il le disoit dans le temps que Vinci, Porpora, Leo, Pergolèse même enchantoient les oreilles de ses compatriotes. La convenance, la simplicité et l'expression, voilà ce qu'il ne cessoit de demander aux compositeurs. Il auroit été bien surpris de lire dans les journaux que la puissance première de la musique réside dans la forme des ariettes, lui qui croyoit que sans s'arrêter à ces formes artificielles et symétriques de la phrase musicale, à ces développements prolongés et contrastés d'un même sujet de chant, que Vinci avoit le premier introduits dans les airs de théâtre, il falloit changer de motif, de mouvement, de modulation, toutes les fois que le sentiment ou l'idée changeoit, et ne s'attacher qu'à donner aux paroles le sens, l'expression, la rapidité et la vérité, qui peuvent se concilier avec les moyens et l'objet de l'art. Ce qu'il enseignoit à cet égard, il en donna l'exemple dans sa fameuse cantate de *Cassandra*, qui eut le plus grand succès.

» Lorsqu'un compositeur, homme de génie, est venu transporter sur notre théâtre lyrique les principes de Marcello et des plus savants hommes d'Italie, confirmés et éclairés par trente ans de réflexion, d'expérience et de succès, il a vu s'élever contre lui des hommes d'esprit, qui sembloient devoir être les premiers à applaudir et encourager cette tentative, s'ils ne s'étoient laissés entraîner par des idées de théorie prématurée, et par une admiration exclusive pour un genre de musique qu'ils ne connoissoient cependant pas mieux que les Zeno, les Maffei, les Metastase, les Muratori, les Conti, et tout ce qu'il y a eu de gens de lettres en Italie qui ont écrit sur la musique, et qui ont tous regardé celle de leurs opéras comme dépourvue de vérité, de dignité et d'expression tragique. »

(*Essai sur la Musique*, de LABORDE, t. IV, p. 468.)

Les abus reprochés de tout temps aux chanteurs des théâtres avoient envahi l'Eglise elle-

même. C'est ce qu'on peut voir par l'extrait suivant d'un écrivain écclésiastique :

« Sed quia apertè malos ab hâc consideratione putavimus removendos, de his verum nunc sermo sit, qui sub specie religionis negotium voluptatis obpalliant..... Ad quid illa vocis contractio, et infractio? hic succinit, ille discinit; alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit, et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur; aliquando, virili vigore deposito, in femineæ vocis gracilitates acuitur; nonnunquam artificiosâ quâdam circumvolutione torquetur et retorquetur. Videas aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso halitu exspirare, non cantare, ac ridiculosâ quâdam vocis interruptione quasi minitari silentium, nunc agones morentium, vel extasim patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt

humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet ».

(D. Aelredi, *Speculo charitatis*, lib. II, cap. xxii. *De vanâ aurium voluptate.*)

N° II.

Nous reproduisons ici deux articles que nous avons publiés il y a deux ans dans le *Journal de Paris*.

« DU THÉATRE ITALIEN.

Le Théâtre-Italien a joui pendant nombre d'années d'une immense réputation musicale, et, tout en tenant compte de l'exagération qui

s'attache toujours à la nouveauté, nous sommes porté à croire, nous qui n'avons vu que la dernière moitié de cette période brillante, que cette réputation étoit méritée.

La renommée publia long-temps partout qu'aucun théâtre de l'Europe ne pouvoit rivaliser avec le Théâtre-Italien de Paris : tout ce que l'Italie possédoit de virtuoses, à la fois acteurs et chanteurs de premier ordre, se donnoit rendez-vous à cet Eldorado de la musique ; nulle part le répertoire des opéras n'étoit aussi varié, aussi choisi, aussi complet; nul orchestre du monde ne pouvoit lutter avec l'orchestre de M. Grasset, si étonnant par sa vigueur, sa soudaineté, sa verve, sa précision (à cette époque, la Société des Concerts n'étoit pas encore formée); en un mot, le Théâtre-Italien présentoit l'ensemble le plus parfait que l'on pût imaginer. Voilà ce que toutes les bouches repétèrent pendant dix ans.

Ceux qui suivent avec intérêt les discussions et les polémiques auxquelles ont donné

lieu les dernières transformations de l'art musical, peuvent se rappeler qu'en 1829, c'est-à-dire au moment où l'astre de Rossini brilloit de cet éclat qui précède le déclin, nous osâmes prédire la prochaine décadence du genre consacré au Théâtre Italien, et par conséquent celle du théâtre lui-même. Quoique le fait de l'existence du Théâtre Italien semble nous donner un démenti apparent, et que les administrateurs n'aient qu'à jeter un regard sur l'état prospère de leur caisse pour se croire autorisés à protester contre nos paroles, nous n'en persistons pas moins à dire que notre prédiction est en pleine voie d'accomplissement, et que, pour quiconque sait voir au fond des choses, le Théâtre-Italien ne vit plus que sur sa réputation passée. Nous n'avons pas à tracer ici l'historique des destinées de ce théâtre depuis que Mozart, Cimarosa, Paisiello, Paër, léguèrent le sceptre à Rossini qui le porta pendant dix ans en maître, et qui, l'ayant, après ce terme, brisé dans ses mains, en vit les tron-

çons épars ramassés à ses pieds par quelques foibles successeurs, lesquels, en se le disputant, gaspillent son héritage. Ce sujet ne pourra être convenablement traité que dans une série d'articles spéciaux où nous nous proposons de discuter les conditions que l'on a faites à l'art musical par suite de la position où se trouvent placés les administrateurs des théâtres lyriques à l'égard du gouvernement, la presse à l'égard des administrateurs, le public à l'égard des administrateurs et de la presse, et l'art au milieu de toute cette complication de choses. En renvoyant ce travail après la clôture de la saison musicale, nous pourrons nous y livrer nous-même avec plus de réflexion et de maturité; le public aussi le jugera avec plus de calme et d'attention, et nous aurons de plus l'avantage de n'être pas exposé à troubler MM. les entrepreneurs du Théâtre-Italien dans leurs préoccupations du succès du jour, et leurs combinaisons de la recette du lendemain.

Cette époque des successeurs de Rossini

est précisément l'époque actuelle, placée par bonheur sous la protection de l'ombre tendre et mélancolique de Bellini; époque que de bonnes gens, toujours satisfaits du présent, appellent une continuation ; période de transition et d'interrègne suivants d'autres; pour nous, période de dissolution, pendant laquelle se font sentir les dernières convulsions d'un genre épuisé, privé de souffle, qui s'éteint. . . . . .

Quant au système de composition, voici ce qu'on en peut dire :

Avec son attirail indispensable de formules, de phrases de remplissage, de procédés matériels, l'École Italienne favorise la paresse du compositeur et le dispense du soin de développer ses idées. Sous ce point de vue, on peut la comparer à ces grandes manufactures où des machines économiques, fonctionnant d'elles-mêmes, rendent inutiles le concours et l'activité de l'homme. On conçoit qu'un pareil système est tout favorable à la médiocrité, tandis qu'il a pour effet nécessaire d'user le

véritable talent et de l'énerver dans cette tâche servile. Ce qui est un soutien pour l'un est une entrave pour l'autre. Enfin, ce mépris de toutes les convenances dramatiques, et, souvent ce mépris pour les règles de l'art poussé jusqu'au cynisme; ce défaut absolu de conscience, qui les a affichés la première, si ce n'est l'École Italienne?.....

Les compositeurs d'aujourd'hui se précipitent sur les traces de leurs prédécesseurs, en se figurant qu'ils n'ont qu'à suivre les mêmes sentiers pour les atteindre, et qu'à outrer et multiplier les mêmes moyens pour les dépasser. Ils veulent concilier le genre de l'un avec le style de l'autre; ils empruntent tel effet d'instrumentation à M. Meyerbeer, telle forme vocale à Bellini, et, de tout ce système non raisonné d'imitation, de fusion, d'exagération, il résulte je ne sais quel art monotome et monstrueux, assourdissant et vide, impuissant et prétentieux. Il est impossible, dans un pareil système, que le goût ne soit

pas offensé à chaque pas. Ainsi, l'on entendra un accord terrible de trombones, éclater sur la phrase la plus simple du monde, par cela seul que cette phrase contient les mots de *sang* et de *ruines*, et les timballes et la grosse caisse frapper à coup redoublés sur chaque mesure pendant toute la durée d'un finale.....

Nous allons maintenant nous expliquer franchement et sans arrière-pensée sur ce que l'on appelle généralement l'exécution musicale du Théâtre-Italien. Nous savons d'avance quelles sont les personnes et quelles sont les classes du public qui se scandaliseront de nos paroles; mais nous savons aussi que beaucoup de gens ne disent et ne répètent certaines choses que parce qu'il est convenu de les dire et de les répéter, et nous ajoutons que plusieurs, en plus petit nombre, il est vrai, nous sauront gré de dire tout haut ce qu'ils ont seulement le courage de s'avouer tout bas. Du reste, nous ne prétendons plaire à qui que ce soit en particulier; nous disons simplement ce que nous

croyons être la vérité, sans nous arrêter à aucune considération étrangère à l'intérêt de l'art.

L'exécution du Théâtre-Italien repose sur trois éléments principaux : les chanteurs d'ensemble, les chœurs et l'orchestre. L'orchestre seroit susceptible de devenir excellent, si l'on s'occupoit de régénérer la musique du Théâtre-Italien. Tel qu'il est, il est approprié au genre du théâtre; en un mot, il est ce qu'il doit être, ou, mieux encore, ce qu'il peut être. Les chœurs sont à peu près nuls : le plus souvent il chantent à peine, et quand ils chantent, ils chantent faux, froidement, sans animation; on diroit une collection d'automates. Toute la puissance d'exécution se trouve concentrée dans les chanteurs d'ensemble. Parmi ces chanteurs, quatre sont en première ligne. Ce sont MM. Rubini, Lablache, Tamburini, et Mlle Grisi. Quant aux autres, ce sont évidemment des chanteurs d'un ordre très inférieur, des accessoires. Ainsi, l'exécution du Théâtre-

Italien, reposant en grande partie sur les quatre chanteurs que nous venons de nommer, et la musique étant à peu près exclusivement composée pour eux, il en résulte que cette exécution n'est guère qu'une exécution individuelle, et que le Théâtre-Italien est moins un opéra qu'un concert. C'est ce dont on se convaincra aisément, si l'on analyse le talent de ces quatre chanteurs en particulier.

Mettons à part Lablache, chanteur aussi accompli, suivant nous, que parfait acteur; tour à tour noble, pathétique, plein de verve, bouffe excellent, toujours vrai et toujours franc. Mettons à part Tamburini, autre chanteur admirable, mais artiste moins consommé que Lablache. Restent donc Rubini et Mlle Grisi. Nous protestons que personne n'admire plus que nous le mécanisme prodigieux et l'art infini de Rubini; mais sans compter que Rubini n'est nullement acteur, n'est-il pas vrai de dire qu'il sacrifie toujours l'expression des paroles et du sentiment à toute occa-

sion qui se présente de faire à froid une roulade, un trille, un tour de force du gosier? Est-ce là ce qu'on doit appeler un chanteur? Non, c'est un exécutant, c'est un instrumentiste. Nous ne disons pas que Rubini n'est pas capable de sentir; il sent naturellement, mais il a voulu devenir l'idole d'un public blasé et qui, ne pouvant être ému, veut être étonné. Rubini s'est perdu dans le mécanisme et la fioriture : il a oublié la tradition du vrai, du simple, du naturel, et c'est grand dommage, car on ne vit jamais un organe plus vibrant, un timbre plus pénétrant et plus enchanteur. Mais le public l'a voulu, et Rubini a gâté, a gaspillé sans remords le plus beau talent du monde.

Mlle Grisi est parvenue à imiter merveilleusement le genre faux du maître, et, à défaut de son énergie et de son emphase virile, elle a enrichi son jeu des grâces les plus maniérées, des minauderies les plus théâtrales. Nous n'énumérerons point ici toutes les rou-

lades, toutes les broderies dont elle surcharge ses rôles, et cela presque toujours à faux et en dehors du sentiment et de la situation, du sens des paroles, de la vérité de la scène. Après les roulades, viennent les vocalises, les tours d'escamotage, les sauts périlleux du grave à l'aigu; et cela s'exécute non aux dépens des oreilles, il est vrai, mais aux dépens des yeux de l'auditeur, qui voit avec chagrin les traits de la belle cantatrice éprouver sur chaque effort une contraction violente. Quand on songe que ces pitoyables ornements, ces artifices puérils, tous en dehors des conditions de l'art véritable, tous contre la nature du chant, suffisent pour faire à l'acteur une réputation européenne; quand on songe que de pareilles platitudes d'un art aux abois ne sont pas seulement tolérées, mais excitent encore les bravos, les trépignements de toute une salle; on ne sait que penser et du public qui applaudit, et des chanteurs qui recherchent de semblables applaudissements, et du gouvernement qui pro-

digue l'or à des entreprises théâtrales pour propager de cette manière le goût de la musique.

De bonne foi, que peut être un théâtre, et quelle influence veut-on qu'il exerce sur l'éducation musicale de la nation, lorsqu'il est livré, d'une part à un public indifférent à tout ce qui est sérieux; à un public élégant, vain et superficiel avant tout; qui s'est fait des habitudes factices; qui ne connoît de la vie que le côté extérieur et prêt à admettre ou à rejeter sans examen tout ce que l'on voudra, sur ces seuls mots : Ceci est à la mode; ou bien : Cela n'est pas à la mode? livré, d'autre part, à des administrateurs, à des acteurs dont l'unique affaire est d'étudier les goûts de ce public, de s'y conformer et de subir toutes ses exigences? que peut-être l'art à un pareil théâtre? Ce qu'est la vie pour ceux qui le fréquentent : une chose factice, une chose de mode, un genre, rien de plus. Mais l'art n'est pas un plaisir de convention, une distraction aristocratique; c'est une chose universelle, faite pour tous.

Aussi qu'arrive-t-il ? que tout artiste sérieux, tout homme, qui comprend l'importance du rôle d'enseignement confié à la musique, déserte et fuit le Théâtre-Italien, où l'art le plus maigre, le plus étriqué, le plus fatigué, étale chaque soir ses haillons dorés pour servir de jouet aux heureux du siècle; qu'il regarde le Théâtre-Italien comme le plus grand obstacle aux progrès de la musique, et comme devant infailliblement la tuer parmi nous, si, par bonheur, il ne se trouvoit d'autres institutions fondées pour la ranimer et la vivifier; qu'il attribue à ce théâtre ce goût maniéré, ce genre tourmenté, faux et fardé qui a successivement envahi les concerts et les salons. Mais qu'importe après tout aux administrateurs que cette sorte de gens abandonne leur salle? ne peuvent-ils pas toujours compter sur leur public habituel, si intelligent, si éclairé, comme on dit? les loges, les stalles de leur théâtre ne sont-elles pas louées d'avance? et n'est-il pas toujours facile de persuader aux gens riches

que le meilleur art ne peut être que celui-là seul qui est à l'usage de la meilleure compagnie ?

Il découle comme conséquence du système adopté au Théâtre-Italien, que toute musique est bonne, pourvu qu'elle se prête au déploiement de tous les moyens du chanteur. Il faut, si l'on nous permet cette comparaison, que la corde ait le degré de tension et d'élasticité nécessaire pour que l'artiste puisse exécuter facilement ses tours de force. Remarquez bien que c'est bien moins Rossini et Bellini qu'on va entendre, que Rubini et Mlle Grisi. Il découle également, comme seconde conséquence, que l'exécution se réduit pour chaque chanteur à ce qu'il y a d'apparent et de brillant dans son rôle. La plupart des acteurs ne sont guère là que pour leur propre compte; ils cessent d'agir lorsque l'attention ne se porte plus sur eux. Point d'unité, point de pensée commune; tout est au profit de la personnalité. Une fois que Rubini a recueilli sa part d'applaudisse-

ments dans sa cavatine, dans son duo, il ne s'inquiète plus de l'ensemble de la pièce. Avons-nous eu tort d'appeler cela une exécution individuelle ?

On est tellement convaincu au Théâtre-Italien que deux cavatines, un duo, un quatuor, et la présence de deux ou trois chanteurs principaux suffisent aux conditions d'une exécution parfaite, que l'on ne fera nulle difficulté de confier un rôle important à un acteur d'une nullité désespérante que l'on immole impitoyablement à l'hilarité du public pendant toute la durée d'une représentation. Mais quel inconvénient y a-t-il à cela, vous dit-on froidement ? n'avez-vous pas Lablache, Rubini, Mlle Grisi ? L'air, le duo et le trio n'ont-ils pas été merveilleusement chantés ? Après cela, pouvez-vous soutenir raisonnablement que l'exécution n'a pas été irréprochable ?

Malgré le bon vouloir, la complaisance et la bienveillance notoires du public des Italiens,

nous douterions un peu du succès qu'obtiennent quelques compositeurs à ce théâtre, s'il ne se trouvoit parmi les auditeurs plusieurs compatriotes des acteurs, enthousiastes furieux et frénétiques, qui crient *bravo* à chaque roulade et hurlent de joie à chaque contorsion du chanteur. Mlle Grisi achève-t-elle sa cavatine, il suffit qu'un ou deux de ces messieurs du parterre vocifèrent un *bis* pour que la cantatrice recommence intrépidement son air, malgré l'opposition de la moitié de la salle. L'actrice rentre-t-elle dans la coulisse, il suffit que les mêmes voix isolées prononcent son nom pour qu'elle reparoisse sur la scène avec une merveilleuse docilité et vienne modestement remercier le public. Le rideau tombe-t-il sur un acte, il suffit encore d'un cri semblable pour que le rideau se lève comme par enchantement, et ce sont alors tous les acteurs se tenant par la main, et l'auteur au milieu d'eux, qui viennent recevoir les félicitations de l'auditoire. Le lendemain, les journaux proclament un succès

complet, et la preuve, c'est que tel air a été répété, et que les acteurs et les musiciens ont été appelés sur la scène aux acclamations unanimes.

Pour nous qui n'avons aucune raison de taire notre pensée, nous regrettons que les succès obtenus par les compositeurs italiens sur ce théâtre par excellence, soient dus en partie à de semblables moyens. Peut-être est-il temps aussi de dire au public, au public véritable, que le charlatanisme entre pour beaucoup dans la réputation que l'on fait à certaines choses et à certains hommes. Toutefois, nombre de gens n'oseront contredire nos paroles; ils diront seulement que nous avons tort de nous exprimer aussi librement, et que cette franchise indique peu de savoir-vivre. Nous l'avouerons, un reproche qui a sa source, à nos yeux, dans une profonde et froide indifférence pour l'art, est peu fait pour toucher. Nous croyons que la liberté de discussion qui existe pleine, entière, pour les matières de politique,

de religion, de science, de littérature, peut à la rigueur s'étendre jusqu'à la musique et au Théâtre-Italien. Ce théâtre a été et pourroit être encore fort utile à l'art. Tel qu'il est administré, il nous semble nuisible. Il dévore des fonds considérables, au profit d'une spéculation particulière. Cet intérêt mis à part, ce théâtre n'est plus qu'une affaire de luxe et de toilette, pour les gens du monde, et pour l'artiste, qu'une mystification. »

« DU CHANT ITALIEN ET DU CHANT PARISIEN.

Comme nous l'avons annoncé, nous nous proposons de traiter prochainement la question de la subvention accordée aux théâtres lyriques de Paris, l'Opéra, le Théâtre-Italien et l'Opéra-Comique, et d'examiner les conséquences qui en découlent par rapport à l'art, aux artistes et au public, dans le ressort de ces trois administrations, et selon les conditions de la spécialité de chacune. Nous avons promis de nous occuper de ce travail après la clôture de la saison musicale. En attendant, rien ne nous empêche de poursuivre l'inventaire des ressources actuelles du Théâtre-Italien; de ce théâtre que tant de gens, par suite d'une vieille habitude, proclament encore intrépidement le sanctuaire de la musique, du bon goût et de l'exécution par excellence. Nous avons osé at-

taquer le système adopté au Théâtre-Italien; nous avons exprimé à ce sujet une opinion modérée, mais opposée à l'opinion généralement reçue; nous sommes loin d'avoir tout dit, et, dussions-nous nous répéter, nous nous souviendrions de ce mot, que *la répétition est la plus belle et la plus utile des figures de rhétorique.*

Du reste, les esprits indépendants nous comprendront sans peine, quand nous leur dirons qu'il ne s'agit point ici d'une hostilité systématique contre une institution et contre ceux qui la dirigent. A Dieu ne plaise que nous voulions susciter le moindre embarras aux administrateurs du Théâtre-Italien au moment où la saison touche à son terme. Nous savons bien jusqu'où il faut faire remonter le système qu'ils représentent; nous savons qu'en habiles spéculateurs, ils s'efforcent de tirer bon parti de la position qu'on leur a faite; que la régénération ou l'extinction de l'art, dans la sphère de leur action, est, à leurs yeux, chose fort indiffé-

rente en elle-même, et que, de ces deux alternatives, la meilleure, sans contredit, est celle qui leur offre le plus de chances pour faire fortune au plus vite. Loin de vouloir porter le moindre dommage aux intérêts de ces messieurs; loin de prétendre détourner les habitués de se rendre à leur salle, nous souhaitons ardemment que le public profite des dernières représentations de la saison, et qu'affluant de toutes parts, il procure à l'administration de grasses recettes; pourvu que, mettant de côté ses admirations anticipées, ses opinions arrêtées d'avance, ses enthousiasmes factices, ce public consente à examiner consciencieusement et froidement, si la musique, le chant, l'exécution, l'ensemble du Théâtre-Italien sont tels que le représentent chaque jour des prôneurs complaisants ou superficiels.

Or, qu'avons-nous dit du Théâtre-Italien? Ce que nous avons dit peut se réduire aux propositions suivantes :

1° Que la musique y est sacrifiée au chant;

2° Que le chant y est sacrifié à la roulade, à la fioriture, et à tous les autres procédés du mécanisme de la voix ;

3° Que toutes ces choses y sont le principal objet de l'exécution, puisque, à part l'orchestre, qu'il est impossible d'avoir mauvais à Paris, les ensembles y offrent, presque toujours, des disparates choquantes, excusables, tout au plus, sur un théâtre de province; puisque aussi les chœurs y sont nuls, si l'on peut appeler *nuls* des chœurs qui chantent (lorsqu'ils chantent) en dépit de la justesse et de la mesure;

4° Que tout cela ne constitue qu'une exécution individuelle au lieu d'un ensemble imposant, grandiose, complet dans toute ses parties, ainsi qu'il convient à une exécution d'opéra; que le Théâtre-Italien, si fier de ses richesses et de ses quatre chanteurs, est, pour tout le reste, d'une pauvreté et d'une mesquinerie déplorables;

5° Enfin que, pour toutes ces raisons, le Théâtre-Italien est en pleine décadence.

Voyez la *Gazza Ladra* par exemple. Nous ne sommes pas de ceux qui professent une admiration sans réserve pour ce dernier ouvrage; mais il contient de belles et intéressantes parties, et il est curieux de voir de quelle manière on exécute un opéra qu'il est convenu d'appeler un des chefs-d'œuvre de l'École. Dans la *Gazza*, les quatre principaux rôles sont distribués entre Lablache, Tamburini, Ivanoff et Mlle Grisi; Mme Rossi, Mlle Amigo et Tabellini, je crois, se partagent les trois rôles secondaires. De ces sept chanteurs, deux seulement, Lablache et Tamburini, chantent juste; les autres, soit en forçant leur voix, soit en négligeant leur chant, détonnent plus ou moins. Quant à la façon dont chantent les chœurs, nous n'en citerons qu'un exemple. Il y a, dans la scène du jugement du second acte, un chœur d'un beau caractère, d'une couleur pleine de sévérité et d'un dessin parfaitement arrêté. Ce chœur est sans contredit le plus remarquable de la pièce. Évidemment, si

la musique étoit quelque chose au Théâtre-Italien, on tiendroit à ce que les choristes exécutassent convenablement un morceau semblable. Il n'en est point ainsi : c'est précisément celui que l'on semble prendre plaisir à défigurer le plus impitoyablement. Mais revenons aux chanteurs. Le croira-t-on? Lablache, chanteur éminent autant qu'acteur consommé; Lablache, artiste véritable, le seul qui s'intéresse à l'exécution collective, et qui ne joue pas au profit de sa seule personnalité; Lablache, toujours infatigable, toujours en scène, qui soutient et réchauffe les ensembles, anime et renforce les chœurs; Lablache, qui ne sort jamais des bornes de l'expression et de la vérité, est l'acteur le moins applaudi du public! On l'aime, sans doute, mais il n'excite aucun transport; on le voit avec plaisir; mais qu'il ne s'y trompe pas : c'est parce qu'il fait rire, qu'il égaie, qu'il détend l'esprit; en un mot, parce qu'il fait diversion. Et qu'on ne demande pas pourquoi cet acteur, si original et à la fois si naturel, n'ob-

tient que de rares applaudissements? Eh, bon Dieu! c'est qu'il ne fait pas de roulades; ou du moins s'il en fait, il les place d'une manière si spirituelle, qu'il est impossible de les prendre au sérieux, et que lui-même avertit par là combien il dédaigne ce pauvre moyen de succès.

Pour Rubini, c'est tout le contraire; avec sa voix puissante, sa méthode extraordinaire, il ne vise qu'au trille, qu'à la gamme, qu'à la fioriture: tout cela dans l'intérêt de l'effet personnel; et, quand son tour de force est achevé, il se promène et flâne nonchalamment sur le théâtre, s'inquiétant peu de ce qui s'y passe, et attendant patiemment une nouvelle occasion de triomphe. Et cependant Rubini met tout l'auditoire en délire! et ce sont des bravos, des trépignements à faire crouler la salle! Et le bon public de Paris s'extasie devant le prodigieux prestidigitateur et s'imagine fermement entendre du chant italien! Du chant italien! mais rien n'y ressemble moins que cela. Il est temps de venger le véritable chant ita-

lien de certains reproches que lui ont adressés un peu légèrement des gens qui l'ont jugé d'après le Théâtre-Italien de Paris. Consultez, non ces enthousiastes fanatiques du parterre, compatriotes de Rubini, dont nous parlions dans notre dernier article, mais bien des Italiens sensés et meilleurs connoisseurs; consultez même des voyageurs françois, d'esprit et de goût, qui, à Milan, à Naples, ont assisté aux représentations des principaux ouvrages du répertoire, et écoutez ce qu'ils vous diront sur la voix et le chant de Rubini.

Ils seront justes : ils reconnoîtront d'abord que Rubini possède une voix unique pour la force, la pureté des sons, l'agilité, la flexibilité, le charme du timbre, et surtout pour cette merveilleuse facilité de passer de la voix de poitrine à la voix de fausset; ils reconnoîtront encore que rien n'est plus parfait que la méthode de ce chanteur, sauf l'exubérance de ses fioritures empoulées. Mais ils accuseront en même temps Rubini d'avoir porté coup à l'art musical, et

voici pourquoi : c'est que la voix de Rubini n'est pas un véritable *tenor;* elle est de quatre ou cinq notes au dessus de ce qu'on appelle *tenor serio;* la voix de Rubini est un *tenor mezzo carattere;* d'où il suit que dans les partitions écrites pour lui, il a fallu renoncer à la voix d'*alto*, cette voix puissante, indispensable, selon les Italiens, à tout morceau d'ensemble; d'où il suit qu'il a fallu bouleverser tout l'ordre et le système vocal et se priver des oppositions de timbres qu'offroit la réunion des voix diverses classées suivant le clavier de la nature, au profit de quelques vocalises et de quelques tours de force dans lesquels ce chanteur excelle. Voilà pourquoi aussi il n'est pas de rôle de ténor dans les partitions antérieures au temps de Rubini, qu'il n'ait été obligé de défigurer, soit en le transposant dans les solos, soit en lui prêtant forcément dans les ensembles un caractère étranger.

Voyez *Otello* chanté par Rubini! Quel contraste singulier entre l'audace, la fureur,

le désespoir du sombre More et la tranquillité et l'immobilité du chanteur! Sans doute Rubini n'est pas acteur, nous l'avons déjà dit; mais il joueroit mieux si le rôle étoit dans la nature de ses moyens, ou plutôt si sa voix étoit dans la nature du rôle. On ne peut nier que Rubini n'ébranle la salle avec son *la* de poitrine sur les mots : *Sento infiammarmi il cuor* de la cavatine, et le *Doppo lei morro* du duo. Mais quelques notes ne constituent pas un rôle, et ce n'est pas de cette manière que l'on peut faire oublier aux amateurs les Garcia, les Tachinardi, les Donzelli. Nous croyons être assez bien informé pour assurer que, dans une ville d'Italie où Rubini s'étoit fait connoître avantageusement dans *Il Pirata*, on lui proposa de jouer *Otello;* ce projet parut si extraordinaire que tout le monde en rit et qu'il ne put s'empêcher lui-même de rire en pensant aux difficultés qu'il alloit être obligé de surmonter. Il joua néanmoins le rôle par condescendance, mais une seule fois; il se garda bien de recommen-

cer. Nous serions curieux de savoir ce que disent les Italiens en apprenant que Rubini joue si souvent ici *Otello*. De deux choses l'une : ou ils se figurent que la voix de Rubini a changé de nature, ou ils pensent que les François n'entendent pas grand'chose à la musique et au chant italien. Ainsi les Italiens ne reconnoissent pas à Rubini les qualités d'un *tenor serio;* c'est un *tenor mezzo carattere;* c'est une voix qui n'est pas naturelle, qui n'est pas classée dans les proportions de l'échelle vocale. Il n'est pas un théâtre en Italie qui ne possède des *tenori serii*, bons ou mauvais; les voix de cette espèce sont indispensables; il s'en trouve partout.

Mais ce n'est pas tout encore. La nécessité d'écrire pour Rubini n'a pas seulement forcé les compositeurs de renoncer à la voix d'*alto;* il leur a fallu de plus abandonner le *contralto*, cette autre espèce de voix d'un timbre si mordant et si puissant. On chercheroit en vain une partie de contralto dans les partitions compo-

sées pour ce virtuose. Telles sont pourtant les combinaisons forcées que la voix de Rubini a imposées aux théâtres et aux compositeurs: elle a privé les compositeurs des éléments essentiels, indispensables, au moyen desquels ils peuvent coordonner tout l'ensemble de leur œuvre et donner du relief à chaque partie; elle a privé les compositeurs et les théâtres des ressources nécessaires à toute bonne exécution d'opéra. On chercheroit inutilement dans toute l'Italie un seul théâtre sans ténor et sans contralto, et il est fort douteux qu'à Lisbonne et à Madrid, où l'on sait apprécier aussi le chant italien dans le caractère qui lui est propre, une administration théâtrale pût tenir pendant une saison avec des faiseurs de gammes et de trilles. Les Parisiens et les Anglois sont moins difficiles. Ils ont Rubini depuis quatre ans: cela leur tient lieu de tout, de *tenor serio*, d'*alto*, de *contralto*, de chant italien, d'opéra. Assurément le talent merveilleux de Rubini peut opérer bien des ! odiges; mais ce talent n'est

pas la cause unique d'une pareille longanimité; il a fallu de plus beaucoup d'adresse et d'habileté pour soutenir aussi long-temps un système anti-musical et bâtard. Nous sommes pourtant autorisé à croire que l'esprit public commence à se raviser, et que bien des personnes soupçonnent déjà qu'on leur donne de l'exécution mécanique pour de la musique, et des fioritures parisiennes au lieu de chant italien.

Le duo de *Mosè : Parlar, Spiegar,* chanté par Rubini et Tamburini, servira de preuve à ce que nous avançons, si toutefois le fait qui s'y rattache est exact. On prétend que lorsqu'on eut l'idée de faire de ce duo un thême aux vocalisations les plus inouïes, un des deux chanteurs témoigna de la répugnance à dénaturer un morceau de musique qu'on avait rendu jusque là avec plus de simplicité, et déclara que jamais public italien ne tolèreroit une pareille violation de la littéralité et de l'expression dramatique. Eh bien, ce duo ainsi défiguré a élec-

trisé tout Paris, et bien des gens vous diront encore que c'est là du chant italien!

Nous sommes fâché d'avoir eu à personnifier, dans un artiste que nous admirons d'ailleurs, et dont nous savons que le caractère est des plus honorables, un système qui nous semble devoir entraîner bientôt la ruine totale du Théâtre-Italien. Nous sommes même persuadé que M. Rubini n'est pas toujours maître de suivre ses propres inspirations, et qu'il est, à son tour, dominé par les conditions dans lesquelles l'art du chant se trouve placé en raison de la nature de son talent. Mais ces conditions, il nous est permis de les discuter, tout en reconnaissant à l'artiste le droit de se justifier, en disant, comme ce personnage de Molière :

Est-ce ma faute à moi, si l'on me trouve aimable ?

Non, ce n'est pas sa faute, à lui; mais c'est la faute de ceux qui ont prétendu fonder tout un système sur un élément, précieux sans doute, mais exceptionnel. Aussi, engageons-

nous vivement les directeurs du Théâtre-Italien à prévoir d'avance les embarras dans lesquels ils se trouveront dans un an ou deux, par suite de l'expiration de l'engagement de leurs premiers sujets. Mais le mal est grand; peut-être est-il irréparable. Aussi bien, quand, pendant quatre ou cinq années, on a marché dans une voie brillante mais fatale, il est difficile de revenir tout d'un coup à son point de départ pour suivre une route différente. »

A propos de la décadence de la musique italienne, il est bon d'entendre un écrivain qui ne paroîtra pas suspect en pareille matière.

« *Il Barbiere di Siviglia, il Turco in Italia, la Gazza ladra, Tancredi, Otello, Cenerentola,* ont joui de toute la faveur du public. Le charme de la mélodie, les effets nouveaux, la force

du rhytme si pressante et si adroitement employée, la disposition harmonieuse et pittoresque des voix, leur éclat et leur énergie, la vérité de l'expression et surtout la manière dramatique dont il a conçu et traité les situations, ont placé Rossini au premier rang parmi les musiciens modernes. Il falloit toutes ces compensations pour faire pardonner la foiblesse, soutenir la fastidieuse uniformité de son style, sous le rapport de la composition ; l'absence de tout travail harmonique dans les secondes parties de ses ouvertures ; ses modulations quelquefois barbares, et les fautes d'écolier que l'on rencontre trop souvent dans ses partitions[1]. C'est en vain que l'on croit justifier Rossini en disant que s'il a fait des fautes, c'est qu'il a bien voulu les faire: ce vieux dicton, tant de fois mis en avant par les gens de lettres, ne per-

[1] Puristes musicaux, qui croyez avoir fait une belle découverte quand vous pouvez signaler deux quintes de suite dans une partition, voyez la troisième mesure de la page 197 de la partition gravée du *Barbier de Séville;* elle vous en offrira neuf bien comptées et frappées à découvert par la viole et la basse.

suade pas les connaisseurs. Un seul ouvrage a placé M. C. de Weber au-dessus de l'auteur de tant d'opéras brillants, mais incorrects, et *der Freyschütz* (*Robin des bois*) a montré à l'Europe entière ce que peut la musique forte d'harmonie, quand elle est soutenue par des chants mélodieux et pleins d'originalité.

» Les opéras de Rossini ont élevé notre Théâtre-Italien au plus haut période; mais ces ouvrages favoris commencent à défaillir; ils succombent sous le poids des lauriers, et de trop nombreuses représentations leur ont fait perdre leur crédit. »

(*De l'Opéra en France*, tom. II, p. 407, 409.)

N° III.

« S'il est impossible de nier que la beauté existe réellement, il n'est pas moins impossible de prouver que ce qui est réellement beau puisse jamais devenir réellement laid, ni que ce qui est réellement laid puisse jamais devenir réellement beau; car, comme une chose n'est pas belle parce qu'elle plaît, mais qu'elle doit plaire lorsqu'elle est réellement et essentiellement belle; et qu'une chose n'est pas

laide parce qu'elle déplaît, mais qu'elle doit déplaire quand elle est réellement et essentiellement laide; il existe donc des principes constitutifs de la beauté, et ce n'est que l'absence de ces mêmes principes qui peut seule produire la laideur. Mais ce n'est point, je le répète, à nos sens seuls qu'il appartient de juger sainement de ce qui est beau ou laid, bien ou mal, juste ou injuste, etc.; car tout ce qui satisfait nos sens n'est pas toujours un bien, ni tout ce qui les rebute n'est pas toujours un mal; de même que ce qui nous semble utile n'est pas toujours juste, ni tout ce qui est contraire à nos desseins toujours injuste : assez souvent, au contraire, ce sont les vices qui sont en nous-mêmes qui nous font apercevoir, dans les choses qui agissent sur nos sens, des qualités différentes de celles que ces choses renferment réellement. Ainsi l'on ne peut donc jamais juger infailliblement de ce qui est beau ou laid, bien ou mal, juste ou injuste, etc., par la manière dont les sens ou l'âme sont affectés :

s'il en étoit autrement, il faudroit admettre qu'une même chose pourroit être belle et laide tout à la fois : belle pour quelques personnes auxquelles elle plairoit, et laide pour quelques autres auxquelles elle déplairoit : d'où résulteroit la conséquence absurde que la beauté n'existeroit pas réellement dans ce qui en produit la sensation, mais seulement dans le sentiment de plaisir qu'on éprouve. Or, si la beauté ne résidoit que dans un sentiment de plaisir qu'on éprouve, il s'ensuivroit que tout plaisir seroit essentiellement beau, et conséquemment qu'un plaisir honteux et criminel seroit aussi essentiellement beau : ce qui détruiroit de fond en comble tout principe de morale. Le même raisonnement pourroit s'appliquer à tous les jugements que, d'après ces mêmes sensations, nous portons du bien ou du mal, du juste ou de l'injuste. Mais ceci regarde particulièrement la morale; et quoique cette partie de la philosophie soit nécessairement liée par ses principes avec les arts d'imitation, et surtout

avec la musique, il ne m'appartient pas de traiter un sujet aussi grave . . . . . .

. . . . . .

» On ne sauroit trop s'attacher à faire sentir les pernicieuses conséquences qui découlent immédiatement de l'opinion de ceux qui prétendent que c'est d'après le plaisir que nous causent les arts, et surtout la musique, que l'on doit en apprécier la beauté. Le danger de ces conséquences est d'autant plus grave en musique, que le chant, qui en est la partie essentielle, peut exercer une très grande influence sur les mœurs par l'empire que prend sur notre cœur l'expression de la voix, qui est l'instrument naturel de cet art: car, comme en musique on ne peint qu'en exprimant des sentiments, et que les sentiments qui nous font le plus de plaisir ne sont pas toujours ni les plus honnêtes ni les plus utiles, qu'ils peuvent être même tout le contraire, il s'ensuivroit, si cette dernière espèce de plaisir constituoit la belle musique, que la plus belle musique

pourroit être aussi quelquefois la plus préjudiciable aux bonnes mœurs : ce qui est diamétralement opposé au but naturel et primitif que tous les anciens philosophes ont reconnu à la musique. Mais si, au contraire, on entendoit par le plaisir que doit causer la musique, un plaisir capable d'exciter l'amour des bonnes mœurs et des vertus, il faudroit nécessairement le distinguer des autres espèces de plaisir : il faudroit dire que ce plaisir doit être pur et parfait, c'est-à-dire sans aucun mélange de quoi que ce soit qui puisse jamais causer le moindre désordre dans le cœur et dans l'âme; qu'il doit avoir sa source dans ce qui est réellement beau et aussi parfaitement bien qu'il peut l'être sous tous les rapports et dans toutes ses parties; qu'il ne peut même exister indépendamment du sentiment des deux qualités de beau et de bien réunies concourant au même effet; qu'il doit enfin répandre tout à la fois le bonheur dans tous nos sens, et élever et ennoblir notre

âme en épurant et fortifiant notre raison. Mais, comme tous les hommes ne sont pas également bien disposés à juger comme il faut une semblable musique, il est encore des précautions à garder pour ne pas se méprendre sur l'espèce de plaisir que l'on doit rechercher dans la musique. »

. . . . . .

. . . . . .

Puis l'écrivain ajoute : « Au lieu d'exciter les auteurs à conformer leurs compositions aux règles du vrai beau, en les rendant attentifs aux avis des gens sages qui peuvent les éclairer, nous les livrons au contraire au tribunal de l'opinion ; nous leur donnons pour juge la multitude, laquelle est composée en grande partie de gens ignorants ou aveuglés par mille préjugés et animés de diverses passions, et nous les forçons ainsi en quelque sorte à s'éloigner de plus en plus des principes d'après lesquels ils devroient se diriger.

» Tous nos jugements en musique ne sont en

général établis que sur ce que nous appelons le bon goût; tandis que ce bon goût, qui varie de jour en jour parmi nous, n'étant fondé que sur l'opinion, ne se trouve être semblable chez aucun des peuples existants; il n'a rien de certain ni de fixe; il est partout un effet de certaines habitudes, de certaines réminiscences qui tiennent aux mœurs ou à quelques circonstances relatives au climat ou au pays, plutôt qu'il n'appartient à des principes puisés dans la nature, susceptibles d'être rigoureureusement démontrés; ce goût même n'a rien d'absolument relatif aux beautés réelles de cet art. »

(VILLOTEAU, *De l'Analogie de la Musique avec le Langage*, tom. I, introduction, p. XXX-XLII.)

Quant à cette assertion que *les sens ne sont point seuls juges en musique*, s'il falloit, pour la rendre évidente, invoquer une preuve métaphysique, nous dirions que la musique est le seul art dont l'expression se transmet à notre âme par le sens de l'*ouïe*, qui est le sens par

excellence; celui par lequel nous viennent, avec la parole, l'intelligence et la foi [1], et dont le nom se confond, selon l'observation profonde de M. de Bonald, avec le nom de la plus noble faculté de notre être, l'*entendement*. C'est là ce qui fait que la musique a toujours été considérée comme le premier des arts, qu'il est le seul auquel tous les peuples aient attribué une origine céleste; c'est enfin pour cela qu'il est partout assimilé à la parole humaine.

Cette considération ne pouvoit échapper au savant écrivain que je viens de citer :

« Il semble, dit-il, que l'ouïe est à l'égard des autres sens ce que l'homme est à l'égard des animaux; c'est-à-dire, que l'homme ne paroît avoir été dénué en naissant de tout ce qui protége les animaux et les met en état de se défendre des injures de l'air et de pourvoir par eux-mêmes à leur propre conservation, que parce qu'étant destiné par son intelligence

[1] *Fides ex auditu*, saint Paul.

à s'élever à une plus grande perfection, il avoit aussi besoin d'exercer sa raison et d'acquérir cette expérience qui lui est nécessaire pour jouir de la puissance et des droits qui lui ont été donnés sur tous les autres êtres; de même l'ouïe ne semble avoir été privée des moyens qui aident les autres sens [1], ainsi que du secours de ceux-ci dans bien des cas, que parce qu'étant particulièrement destinée à transmettre l'expression des sentiments qui sont manifestés par la voix, elle avoit besoin d'acquérir aussi, par un exercice fréquent, un tact beaucoup plus délicat et plus subtil, pour pouvoir saisir facilement toutes les modifications infinies des sons et les transmettre fidèlement à l'âme [2]. »

Mais si l'ouïe est le moyen de transmission par lequel le langage musical pénètre jusqu'à

[1] L'auteur, dans le paragraphe précédent, vient de remarquer, avec le docteur Roger de Montpellier (Voir son *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, 1re partie, ch. III), que l'ouïe doit en quelque sorte faire sa propre éducation sans le secours des autres sens, tandis que ceux-ci se rectifient les uns par les autres ; la vue par l'ouïe, par le toucher; le goût par l'odorat, etc., etc.

[2] M. Villoteau, *ibid.*, *Introduction*, p. LV.

notre âme, la musique a la voix pour organe. La voix, cet élément divin, où brille un rayon de l'essence immatérielle; la voix, cet instrument de la parole, est aussi le premier instrument de musique, et ce principe subsiste jusque dans la musique instrumentale, puisque les corps sonores qu'elle emploie, les instruments à vent surtout, et, parmi ceux-ci, particulièrement, le plus grand et le plus majestueux, l'orgue, ne peuvent être comptés au nombre des instruments de musique qu'à la condition d'être faits à l'imitation de la voix humaine.

N° IV.

Je crois contribuer beaucoup à l'éclaircissement de la question du rhytme en opposant à la théorie que j'ai exposée la théorie contraire, développée par M. Castil-Blaze.

« Nos yeux se plaisent à contempler l'admirable symétrie des portiques du Louvre. Deux vases figurent-ils dans un jardin ou sur une table? on veut qu'ils soient de la même matière et de la même forme. Pour orner une cheminée,

a-t-on jamais eu l'idée de mettre d'un bout un superbe candélabre, et de l'autre une botte avec ses éperons? non, sans doute; une telle bizarrerie choqueroit tout le monde. Croit-on que l'oreille soit moins délicate et moins exigeante que les yeux? Elle réclame, elle est en droit d'exiger les mêmes convenances, la même régularité de proportions. Je ne puis entendre un air de chant françois sans songer aux tours de Saint-Sulpice, ou au palais que les papes ont fait bâtir à Avignon : l'architecture de ces deux édifices est monstrueuse et révolte l'œil le moins exercé.

» J'ai déjà parlé des effets des battements rhytmiques du tambour et de leur pouvoir sur l'âme des soldats. Je citerai d'autres faits que mes observations sur l'anatomie de la musique m'ont fait recueillir. Un vieillard privé de la vue, et que d'autres infirmités retenoient dans sa chambre, se préservoit de l'ennui en exécutant avec ses doigts, sur sa tabatière, certaines marches rhytmiques : il les mesuroit avec tant

d'exactitude, que leur durée, combinée avec celle de l'heure et des minutes, étoit pour lui et sa maison un régulateur aussi certain que la meilleure pendule. — Mon père, quelle heure est-il? — Trois heures et trente-sept minutes; et la marche alloit toujours son train. — Sommes-nous près de quatre heures? — Encore deux minutes; attention! — Jacquemard lève son marteau, il frappe. En effet, l'horloge de la ville justifioit à l'instant le calcul fait au moyen de cette musique muette.

» En passant dans la rue des Lombards, où le Berger Fidèle prépare des douceurs et des devises pour le jour de l'an, écoutez ces pilons qui frappent en cadence. Faites attention à ces droguistes qui tamisent le sumac et le safran; écoutez les chocs multipliés des tamis frappant sur une table ou sur un mortier; chaque garçon a sa marche adoptée, son dessin rhytmique, et ce dessin sera conservé tant qu'il y aura un grain de poudre à passer. Ce jeu musical, cette batterie réglée amuse l'oreille et vient

occuper l'esprit que la fastidieuse uniformité d'un semblable travail laisse dans un calme plat. Les forgerons frappent le fer en cadence; mais ils y sont obligés pour que chaque marteau arrive à temps et se relève pour faire place à celui qui doit le suivre, tandis que le droguiste n'a recours au rhytme que pour se procurer une distraction.

» Après avoir parlé du vieillard et de l'homme fait, descendons à l'enfance, à cet âge heureux qui vient de recevoir les impressions de la nature, et qui s'empresse de les communiquer avec une soudaineté, une franchise vraiment charmantes; toute la partie mécanique des jeux enfantins s'exécute avec une cadence ferme ou grâcieuse. S'agit-il de désigner par le sort celui qui doit fermer les yeux à la cligne-musette, ou tenir le milieu dans le jeu des quatre coins? Une espèce de couplet formé de mots bizarres, à la vérité, mais réunis avec un sentiment exquis de la mesure, est récité en cadence; on compte les syllabes en signalant tour à tour

chaque joueur, et le dernier son marque celui qui doit sortir du cercle ; le tour recommence jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un seul, c'est celui que le sort a désigné. Le lecteur me pardonnera sans doute de lui rappeler un de ces nombreux couplets :

Une et deux — et trois,
Carolé — mirois,
Qui sont faites,
Carolettes,
Mon petit — chien blanc,
Mon compère,
Ma commère,
Mon amant, — va-t-en.

» Je pourrois en citer d'autres qui appartiennent à la langue des troubadours, et qui par conséquent ont plus de rhytme et d'harmonie :

Cacalauze
Boute taule
Escarfio
Boute fio.

» Ce sentiment du rhythme et de la mesure se manifeste d'une manière si extraordinaire chez les enfants, qu'ils ne sauroient souffrir une

seule de ces imperfections que nos poètes les plus fameux ne craignent pas de laisser dans leurs opéras. Un de ces improvisateurs bambins a placé dans une ronde ces deux lignes :

Mon capitaine,
Mon colonel.

» En chantant cette ronde qu'ils dansent en même temps, les enfants ne manquent jamais de dire :

Mon capitainè,
Mon colonel-le,

pour rattraper le temps qui leur manquoit; n'importe le moyen, il faut absolument qu'ils trouvent leur compte.

» Les chevaux qui galoppent en cadence, tandis que leur cavalier exécute différents tours d'adresse, n'obéissent point à la mélodie, mais aux figures du rhythme; il établit cette uniformité dans les temps du galop, si nécessaire pour calculer exactement et faire accorder la marche du cheval avec la course aérienne de

l'écuyer, quand celui-ci retombe sur la selle, après avoir franchi des rubans ou des ballons. Dix mesures d'un air de chant pris dans les opéras françois suffiroient pour mettre en déroute l'escadron de Franconi et renverser tous ses cavaliers. »

(*De l'Opéra en France*, 2e édition, t. II, p. 392-396.)

J.-J. Rousseau ne se montre pas très favorable aux principes ci-dessus exposés. Voici ce qu'il dit sur le rhytme, dans ses *Observations sur l'Alceste de M. Gluck :*

« Le musicien a une seconde ressource dans la mélodie, et surtout *dans sa cadence diversement scandée par le rhytme.* Les mouvements extrêmes de vitesse et de lenteur, *les mesures contrastées, les valeurs inégales* mêlées de lenteur et de rapidité, tout cela peut de même se graduer pour soutenir et ranimer l'intérêt et l'attention..... Quant au rhytme, en quoi consiste la plus grande force de la musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale.....

» Je distingue le rhytme et la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très différentes : la mesure n'est qu'un retour périodique de temps égaux; le rhytme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes temps, *appropriée aux expressions qu'on veut rendre et aux passions qu'on veut exciter*. Il peut y avoir mesure sans rhytme, mais il n'y a point de rhytme sans mesure. C'est en approfondissant cette partie de son art que le compositeur donne l'essor à son génie; toute la science des accords ne peut suffire à ses besoins. »

Dans le même opuscule, Rousseau nous semble avoir admirablement posé une question dont nous avons parlé dans notre ouvrage, celle de l'accentuation orale de la musique.

« C'est un grand et beau problême à résoudre, dit-il, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la muque. C'est d'une bonne solution de ce problême que dépend toute la théorie de la musique dramatique. »

N° V.

« Nous avons observé dans la musique deux choses bien distinctes : les éléments essentiels, inhérents à la nature et à la constition primitive de l'art, et les éléments de convention imposés par les goûts de la foule, par le caprice de l'imagination et qui naissent aussi de la déviation des systèmes. S'il est, en musique, des choses de convention, ce sont assurément les formules de style, variables suivant

les lieux, les époques, la fantaisie des musiciens, des exécutants et des chanteurs. Ces formules, ce sont ces phrases toutes faites, ces tournures reçues, ces retours périodiques, ces traits communs, ces terminaisons, qui n'appartiennent proprement à aucun compositeur, mais qui sont du domaine de tous. Dans la musique vocale surtout, les formules se renouvellent d'année en année. Il suffit d'un chanteur à la mode, inventeur ou colporteur d'une formule nouvelle, pour bouleverser tout le répertoire d'un théâtre, pour faire reléguer dans l'oubli des ouvrages admirés jusqu'à lui, et pour élever des pauvretés au niveau des chefs-d'œuvre. Tel grand compositeur dont le génie brille dans quarante opéras, verra la plupart de ses œuvres tomber au rang des vétustés, et ne pourra sauver de la mort des pages immortelles, parce que, par paresse ou toute autre cause, il a toujours sacrifié à la formule. J'en ai dit assez pour montrer que la formule ne doit pas être confondue avec les formes et

le style. C'est par le style et les formes que le compositeur s'individualise dans son œuvre; c'est par la formule que le compositeur se vulgarise et perd toute originalité.

» On doit concevoir sans peine que, pour l'auditeur ordinaire, ces formules sont le principal élément de clarté. Comme elles se ressemblent toutes entre elles, l'oreille les reconnoît aisément, et ce sont autant de jalons, autant de points d'arrêt qui la guident à travers les détours du dédale harmonique. Toujours elles se présentent avec leur physionomie connue : ici, c'est une ritournelle; là, c'est la préparation d'une cabalette; plus loin, elles annoncent un crescendo. Toutes ces choses ont leurs analogues dans la musique instrumentale. Si l'auditeur a perdu le fil du discours musical dans l'intervalle d'une formule à une autre, il le ressaisit bien vite à l'apparition de la formule suivante, et c'est ainsi que, de station en station, il parvient méthodiquement jusqu'à la fin du morceau.

» Or, sait-on bien pourquoi la musique de M. Berlioz a été réputée pendant si long-temps obscure, désordonnée, inintelligible? C'est parce qu'il a brisé hardiment avec toutes les formules reçues; en d'autres termes, c'est parce qu'il a substitué les véritables éléments de la musique, ceux qui dérivent de la nature même de l'art, à ces principes factices, à ces choses conventionnelles, à cet alliage que les temps, les caprices de la multitude, la fantaisie des artistes, ont arbitrairement fait entrer dans le domaine de l'art.

» Et remarquons-le bien : c'est précisément à cause de cela que certains musiciens ont déclaré qu'entre les mains de M. Berlioz, la musique cessoit d'être la musique; c'est que, confondant ces formules, ces choses convenues, d'après lesquelles l'éducation de leur oreille s'est en partie formée, avec les éléments qui composent le fonds essentiel de l'art, ils n'ont plus vu la musique là où ces formules avoient disparu. Leur sens musical dérouté au milieu

des larges développements de la pensée du compositeur, ils n'ont pu suivre l'enchaînement réel de ses idées, ni embrasser son plan dans sa vaste unité. Il faut donc, de toute nécessité, pour apprécier la musique de M. Berlioz, sortir des voies de la routine, de la routine à l'usage des savants, comme de la routine à l'usage des ignorants, de même que le musicien est sorti de cette ornière dans laquelle un si grand nombre de ses devanciers avoient voulu pétrifier l'art.....

» Il y a, outre l'espèce de formules dont il a été parlé plus haut, il y a deux autres sortes de formules que M. Berlioz ne pouvoit exclure aussi radicalement que les premières, mais qu'il devoit tantôt employer avec une sage réserve, tantôt remplacer par des combinaisons d'un effet inattendu : ces formules sont celles du rhytme et de la modulation. Je m'explique. On a fait un tel abus du rhytme carré et parfaitement régulier, que l'oreille s'est presque trouvée choquée d'un rhytme irrégulier et à contre-

temps. De là, des musiciens en sont venus jusqu'à penser que le rhytme n'étoit autre chose qu'une certaine manière de cadencer la mesure; ou mieux, jusqu'à penser qu'il consistoit à frapper rudement chaque temps de la mesure. Cette espèce de rhytme existe dans la nature assurément; mais le rhytme irrégulier, le rhytme brisé et capricieux n'en existe pas moins. Et si ces deux rhytmes ne se combinent pas entr'eux, la musiqne devient d'une insupportable monotonie, et est dépourvue d'un de ses plus puissants moyens de variété. Après Beethoven, après Weber, et avec M. Meyerbeer, M. Berlioz a restitué à la musique ces jeux de rhytme, ces rhytmes multiples dont les vieux compositeurs du XVIIe siècle avoient eu le secret; et comme M. Berlioz a rencontré dans l'emploi de cet élément une foule de combinaisons originales, comme aussi il ne s'est pas asservi, dans la coupe de ses phrases, à cette solennelle carrure, à cette pédantesque régularité si pronée par l'École,

l'auditeur, déconcerté dans ses habitudes, a crié tout d'abord à l'hérésie. Cependant, les perceptions devenant peu à peu plus distinctes, les véritables définitions de ces éléments se sont fait jour dans les esprits, et l'on a fini par soupçonner que M. Berlioz pouvoit bien, sur ce point comme sur les autres, avoir fait rentrer l'art musical dans sa sphère naturelle.

» Il me reste à parler d'un troisième ordre de formules, celles qui ont pour objet la modulation. C'est ici surtout que le génie de notre compositeur a le plus osé et qu'il s'est montré le plus créateur. On chercheroit vainement dans sa musique ces progressions banales, ces résolutions long-temps prévues qui font le bonheur de l'auditeur vulgaire et le supplice du connoisseur expérimenté. C'est ici que l'âme se dilate dans le sentiment d'une tonalité illimitée, et que l'on croit voir se déployer l'horizon sans bornes de cette *totale musique* dont parle Plutarque. Sans doute l'oreille a peine à se rendre compte de ces accords étranges, de

ces transitions inusitées, et elle ne sait d'abord à quelle échelle de sons elle doit les rapporter; mais elle sent que ces combinaisons s'opèrent tout naturellement, et qu'elles sont autant le jet de l'inspiration que le résultat d'une science profonde. »

C'est ainsi que l'auteur de ce livre s'exprimoit, il y a près d'un an, à propos de la *Messe des morts* de M. Berlioz (*Revue Françoise* du 15 décembre 1837). L'opéra de *Benvenuto Cellini* vient nous donner une nouvelle occasion d'appliquer les mêmes principes. Mais nous engageons surtout le lecteur à lire le bel article que M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire du Conservatoire, publia, sur le *Requiem*, dans la *Gazette musicale* du 10 décembre 1837. Nous aurions reproduit ici, dans son entier, cet éloquent et savant morceau, si, par l'ensemble de son sujet, il ne s'éloignoit de l'objet de notre présent travail.

FRAGMENTS

DE LA

SATYRE DE BENEDETTO MARCELLO,

INTITULÉE

IL TEATRO ALLA MODA,

O sia metodo sicuro, e facile, per ben comporre ed esequire l'Opere Italiane in musica, all' uso moderno;

Nel quale si danno avvertimenti utili, e necessarj a Poeti, Compositori di musica, Musici dell' uno e dell' altro sesso, Impressarj, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di scene, Partibuffe, Sarti, Paggi, Comparse, Suggeritori, Copisti, Protettori, e Madri di Virtuose, ed altri persone appartenenti al Teatro.

A POETI.

. . . . . .

Ricercherà il Poeta *moderno* prima di compor l'Opera una *Nota* distinta dall' Impresario della *quantità e qualità* delle *scene* ch' esso Impresario desideri, per introdurle tutte nel Dramma;

avvertendo se vi entrassero *Apparati di Sagrificio*, di *Cene*, di *cieli in terra*, o d'altro *spettacolo* d'intendersi bene con gl' *operarj*, cioè con quanti *Dialoghi*, *Soliloquj*, *Ariette*, *etc.*, debba egli *allungar* le scene antecedenti, perchè abbiano commodo di preparar ogni cosa: benchè per ciò fare, l'opera poi convenga *svenarsi*, e *s'attedj* l'udienza soverchiamente.

Scriverà tutta l'Opera senza formalizarsi *Azione* veruna della medesima, bensì componendola *verso per verso*, acciochè non intendendosi mai l'*intreccio* dal popolo, stia questi con curiosità fino al fine. Avverta sopra ogni cosa il buon poeta *moderno*, che siano fuori ben spesso tutti li Personaggi senza proposito, quali poi *ad uno ad uno* dovranno partire, cantando la solita *Canzonetta*.

Non ricercherà mai il Poeta l'*abilità* degli *Attori*, ma piuttosto se l'Impresario sarà provveduto di *buon Orso*, di *buon Leone*, di *buon Rossignuolo*, di *buone Saette*, *Terremoti*, *Lampi*, etc.

Introdurrà una scena *magnifica*, e di

curiosa *Apparenza* in fine dell' Opera, perchè il Popolo non parta a *mezzo*, chiudendo con il solito *coro* in onore, o del *Sole*, o della *Luna*, o dell' *Impresario*.

. . . . . .

Gli *Accidenti* dell' Opera saranno *Prigione*, *Stili*, *Veleni*, *Lettere*, *Caccie* d'*Orsi*, e *di Tori*, *Terremoti*, *Saette*, *Sagrifizj*, *Saldi*, *Pazzie*, etc, imperciocchè da tali *impensate cose* il Popolo resta oltremodo *commosso* : e se mai si potesse introdurre una *Scena* nella quale alcuni degli *Attori si mettessero a sedere*, *e altri a dormire in un Bosco*, *o Giardino*, *nel qual Tempo gli venisse insidiata la Vita*, *e si risvegliassero* (il che mai non s'è veduto sul Teatro Italiano) ciò farebbe un toccare l'estremo della maraviglia.

Nello stile del Dramma non dovrà il Poeta moderno porre molta fatica, riflettendo *che dev' essere ascoltato ed inteso dalla Moltitudine popolare*, che però ad affetto di renderlo più intelligibile, ometter li *soliti Articoli*, userà gl' *insoliti lunghi periodi*, *epittetando* abbondantemente,

quando gli occorra compir qualche *Verso di Recitativo, o di Canzonnetta.*

Sarà provveduto poi di gran quantità d'*Opere vecchie*, delle quali prenderà *Soggetto*, e *Scenario*, nè cambierà di *questi*, che il *verso*, e qualche *Nome* de *Personaggi*, il che farà parimente nel *trasportar* Drammi dalla *Lingua Francese*, dalla *Prosa al Verso*, dal *Tragico al Comico*, *aggiungendo*, *o levando personaggi* secondo il bisogno dell Impresario.

Farà gran *brogli* per compor Opere, nè potendo altro fare, si unirà con altro Poeta, prestando il *Soggetto*, e *Verseggiandolo* insieme con *Pattodi partire* il *Guadagno* della *Dedica*, e *della Stampa*.

Non lascerà partire assolutamente il *musico* dalla Scena senza la solita *Canzonetta*, e particolarmente quando per *Accidente* del Dramma dovesse quegli *andar a morire*, *ammazzarsi*, *bever Veleno*, etc.

Non leggerà mai tutta l'Opera all' Impresario, bensì glie ne reciterà qualche Scena interrottamente; e replicatamente quella del *Veleno*, o del

Sagrificio, o delle *Sedie*, o del *Orso*, o del *Saldi*: aggiungendo, *che se quella tal Scena gli falla non occorre più compor Opere.*

Avverta il buon Poeta moderno di non intendersi punto di *Musica*, imperciocchè tale *intelligenza* era propria degli *Antichi Poeti* secondo *Strabone*, *Plinio*, *Plutarco*, etc., li quali non separarono il *Poeta* dal *Musico*, nè il *Musico* dal *Poeta*, come furono *Anfione*, *Filamone*, *Demodoco*, *Terpandro*, *etc.*, *etc.*

L'*Ariete* non dovranno aver *relazione* veruna al *Recitativo*, ma convien fare il possibile d'introdurre nelle medesime per lo più *Farfalletta*, *Mossolino*, *Rossignuolo*, *Quagliotto*, *Navicella*, *Copanetto*, *Gelsomino*, *Violazotta*, *Cavo*, *Rame*, *Pignatella*, *Tigre*, *Leone*, *Balena*, *Gambaretto*, *Dindiotto*, *Caponfreddo*, etc., imperciocchè in tal maniera il *Poeta* si fa conoscere buon *Filosofo* distinguendo co' *Paragoni* le *Proprietà* degli *Animali*, delle *Piante*, de' *Fiori*, etc.

Prima che l'Opera vada in scena, dovrà il *Poeta* lodar *Musici*, *Musica*, *Impresario*, *Suo-*

natori, Comparse, etc. Se l'Opera poi non avesse felice incontro dovrà esagerare contro gli Attori, *che non la rappresentano conforme l'Intenzione sua, perchè non pensano, che a cantare,* contro il Maestro di Capella, *che non ha intesa la forza delle scene, non badando egli, che a far l'Ariette, contro l'*Impresario *che per Soverchio risparmio l'ha posta in Scena con poco decoro,* contra Suonatari e Comparse *tutti ogni sera ubbriachi, etc. Protestando ancora, ch' egli avea composto il Dramma in altra maniera, che ha convenuto levare, aggiungere ad arbitrio di chi comanda, e particolarmente della incontentabile prima Donna, e dell'Orso, che lo farà leggere nell' Originale, che al presente appena lo riconosce per suo; e chi ciò non credesse lo dimandi alla serva, o lavandara di Casa, che prima d' ogn' altro l'hanno letto, e considerato.*

Nelle prove dell' Opera non dirà mai l'intenzione sua a verun degli Attori, riflettendo saviamente che questi vogliono fare a *modo loro* ogni cosa.

Se qualche personiaggio per convenienza dell' Opera fosse scarso di *Parte* glie ne aggiungerà subito che ne venga richiesto, o dal *Virtuoso*, o dal *di lui Protettore*, avendo sempre preparato qualche *continajo d'ariete* per poter *cambiare*, *aggiugnere*, etc., non trascurando di riempire il Libro di soliti *Versi oziosi* segnati con *Virgolette*.

Se si trovassero in una Prigione *Marito* e *Moglie*, e che l'uno *andasse a morire*, dovrà indispensabilmente restar l'altro per cantar un' *Arietta*, la quale dovrà essere d' *allegre parole* per sollevar la mestizia del Popolo, e per fargli comprendere, che le cose tutte sono *da Scherzo*.

. . . . . .

Molte d'all' *Arie* dovranno esser lunghe, a segnochè alla metà di esse non si ricordi più dal principio.

L'opera dovrà rappresentarsi con soli *sei* Personaggi, avvertendo che *due*, o *tre Parti* siano introdotte in maniera che occorendo, possano levarsi senza guastare l'intreccio del Dramma . . . . . .

Visiterà spesso (il Poeta) la *prima Donna*, imperciocchè per ordinario dipende da questa l'*esito* dell' Opera *buono*, o *tristo* c'abbia a succedere, etc., e à *genio* di questa *regolerà* il *Dramma*, *aggiungendo*, e *levando Parte* a lei, all' *Orso*, o ad altri Personaggi, etc. Ma si *guarderà* di non dargli ad intendere cosa veruna dell' intreccio dell' opera, perchè la VIRTUOSA *moderna* non deve intenderne punto: informandone al più *a parte* la signora MADRE, *Padre*, *fratello*, *o protettore* della medesima.

Visiterà il Maestro di Capella, gli leggerà il Dramma più volte, *avvisandolo* dove il *Recitativo* deve andar *lento;* dove *presto*, dove *appassionato*, etc., non dovendo rilevar il Compositore moderno di Musica veruna di tali cose, e gl' incaricherà pói n'ell' Arie *brevissimi Ritornelli*, e *Passagi* (ma piuttosto molte *repliche intere delle parole*) perchè meglio si goda la *Poesia*. Farà ceremonie con *Suonatori*, *Sarti*, *Orso*, *Paggi*, *Comparse* etc., raccomandando a tutti l'opera sua, etc., etc., etc.

A COMPOSITORI DI MUSICA.

Non dovrà il moderno Compositore di Musica possedere notizia veruna delle *Regole* di ben comporre, toltone qualche principio universale di pratica.

Non comprenderà le *Musicali numeriche Proporzioni*, non l'ottimo effetto de *Movimenti contrarj*, non la *mala Relazione de Tritoni*, e *d'Essachordi maggiori*. Non saprà quali, e quanti siano li *Modi* overo *Tuoni*, non come *divisibili*, non le *proprietà* de medesimi. Anzi sopra di ciò dirà : non darsi che due soli *Tuoni*, *Maggiore*, e *Minore;* cioè *Maggiore* quello c' ha la *Terza Maggiore*, e *Minore* quello che l'ha *minore;* non rilevando propriamente ciò che dagli *antichi* per *Tuono maggiore* e *minore* si comprendesse.

. . . . . .

. . . Saprà poco *leggere*, manco *scrivere*,

e per conseguenza non intenderà la *lingua latina*, contuttochè dovesse comporre per Chiesa dove potrà introdurre *Sarabande*, *Gighe*, *Correnti*, etc., quali chiamerà poi *Fughe*, *Canoni*, *Contrapunti dopj.*, etc... Passando poi a discorrere sopra il Teatro, non s'intenderà il moderno Maestro di Musica punto di Poesia, non distinguerà il *senso* dell' *Orazione;* non le *Sillabe lunghe*, o *brevi*, non le *forze di scena*, etc... Non rileverà parimente la proprietà d' Istromenti d'*Arco*, o da *Fiato*, quando sia egli suonatore di *Cembalo*, e se il Compositore suonasse Stromenti d'arco non curerà punto d'intendere il *Clavicembalo*, persuadendosi di poter compor bene all' *uso moderno* senza veruna pratica del medesimo.

Non sarà malfatto pertanto se il *Maestro* moderno sarà stato molti anni *suonator di violino*, o *violetta*, e *Copista* ancora di qualche celebre Compositore, del quale conservi *Originali d'opere*, di *Serenate*, etc., rubando da quelli, e da altri ancora *pensieri* di *Ritornelli*,

Sinfonie, Arie, Recitativi, Follie, Chori, etc.

. . . . . .

Si guarderà poi di legger l'Opera tutta per non *confondersi,* bensi la comporrà *verso per verso,* avvertendo ancora di far cambiar subito tutte l'Arie, servendosi poi nelle medesime di *motivi* già preparati *fra* l'*anno;* e se le *parole* nuovamente di dette *Arie* non andassero felicemente sotto le *Note* (il che per lo più suole accadere) *tormenterà* di nuovo il Poeta sinchè ne resti appien soddisfatto.

Comporrà tutte l'*Arie* con *stromenti,* avvertendo che ogni *Parte* proceda con *note*, o *figure* del *valore* medesimo, siano queste o *Crome,* o *Semicrome,* o *Biscrome :* dovendosi piuttosto (per compor bene all' uso moderno) cercar lo *strepito,* che l'*Armonia,* la quale consiste principalmente nel diverso *valore* delle *figure*, parte *legate,* parte *battute,* etc., anzi per schivare tele *Armonia* non dovrà il Compositore moderno servirsi d' altra legatura, che (alla *Cadenza*) della solita *Quarta*, e *Terza,* nel che, se egli

paresse ancora di dar troppo nell' *antico* chiuderà l'*Arie* con tutti gli *Stromenti* all' *Unissono*.

Avverta poi che l'Arie fino al fine dell' Opera siano a vicenda una *allegra*, e una *patetica*, senza aver riguardo veruno a *Parole*, a *Tuoni*, a *Convenienze di Scena*, se nell' arie vi entrassero Nomi proprj v. g. *Padre*, *Impero*, *Amore*, *Arena*, *Regno*, *Beltà*, *Lena*, *Core*, etc., *nò*, *senza*, *già*, e altri adverbj dovrà il Compositore moderno comporvi sopra un ben *lungo passagio* v. g. *Paaa... Impeeeee.... Amoooo.... Areeee:... Reeee.... Beltaaaa*. . . . . .

. . . . . .

Quando IL MUSICO è alla *cadenza* farà il Maestro di Capella *fermar* tulli gli stromenti; lasciando l'arbitrio al *Virtuoso*, o *Virtuosa* di trattenersi quanto gli piace.

Non faticherà molto intorno a *duetti*, o *chori*, quali ancora procurerà si levino dall' Opera.

Nel resto aggiongerà il Maestro di Capella *moderno*, ch'egli *compone cose di poco studio*, *e con moltissimi errori*, *per soddisfare all' udienza*,

condannando in tal forma il gusto dell' Uditorio, che veramente si compiace di ciò, che sente talvolta, benchè non buono, perche non gli vien fatto gustare il migliore.

Servirà l'impresario a pochissimo prezzo, riflettendo alle molte *migliaja* di *Scudi*, che gli costano i VIRTUOSI dell' opera, che però si contenterà di *Paga* inferiore al più *infimo* di *quelli*, purchè non gli venga fatto *torto* dall' *Orso*, e dalle *Comparse*.

. . . . . .

Incalcerà (il compositore), *e lenterà il tempo* dell' *arie* a genio de' VIRTUOSI, dissimulando qualunque loro *indiscretezza*, col riflesso, che la propria *riputazione*, *credito e interesse* sta in le lor mani, che perciò gli cambierà, occorendo, *Arie*, *Recitativi*, *Diesis*, *Bmoli*, *Bquadri*, etc. etc.

Dovranno formarsi tutte le Canzonette delle medesimne cose, cioè di *passaggi lunghissimi*, di *sincope*, di *semituoni*, *d'alterazioni di sillabe*, di *repliche di parole nulla significanti*, v. g.

Amore Amore, Impero Impero, Europa Europa, furori furori, *orgoglio orgoglio*, etc., etc., che però devrà il Compositore *moderno* per *tal effetto*, quando compone l'Opera, aver sempre dinanzi agl' occhi una *nota*, o *inventario delle sopradette cose tutte*, senza alcuna delle quali non terminerà mai Arietta veruna; e ciò per per sfuggire al possibile la *Varietà*, che non è più in uso.

. . . . . .

Dividerà parimente il Maestro *moderno* il *sentimento*, o *significato* delle *parole*, particolarmente nell' *Arie*, facendo cantare al MUSICO il *primo verso* (benchè da sè solo nulla significa), e poi introducendo un lungo Ritornello di *violini*, *violette*, etc., etc.

. . . . . .

La Sinfonia consisterà in un *Tempo Francese*, o *prestissimo di Semicrome in tuono con terza maggiore*, al quale dovrà succedere al solito un *piano* del medesimo *tuono* in *terza minore*, chiudendo finalmente con *minuetto*, *gavotta*, o *gi-*

gha nuovamente in *terza maggiore*, e sfuggendo in tal forma *fughe*, *legature*, *soggetti*, etc., come cose *antiche* fuori affatto del *moderno* costume.

. . . . . .

Si servirà il Maestro di Capella *moderno* d'Arie vecchie composte in altri paesi, facendo profondissime riverenze a *Protettori di Virtuose*, *dilettanti di musica*, *assittascagni*, *comparse*, *operarj*, etc., etc., racomandandosi a tutti. . . . . etc., etc.

A MUSICI.

Non dovrà il VIRTUOSO moderno aver *solfeggiato*, nè mai *solfeggiare* per non cader nel pericolo di *fermar la voce*, *d'intonar giusto*, *d'andar a tempo*, etc., essendo tali cose fuori affatto del moderno costume.

Non è molto necessario che il VIRTUOSO sappia *leggere*, o *scrivere*, *che pronunzi ben le vocali*, *ch'esprima le consonanti semplici*, *o replicate*, *che intenda il sentimento delle parole*, etc., ma bensì che confonda *sensi*, *lettere*, *sillabe*, etc., per far *Passi di buon gusto*, *trilli*, *appoggiature*, *cadenze lunghissime*, etc., etc.

Dovrà il VIRTUOSO proccurar sempre la *prima parte*, etc., facendo con l'Impresario *scrittura* d'un *terzo* più dell' *onorario* già convenuto a titolo di *riputazione*.

Se potesse avvezzarzi a dire, *che non è in voce*, *che non canta mai*, *ch'è tormentato da flussione*, *dolor di capo*, *di denti*, *di stomaco*, etc., ciò sarebbe da buon VIRTUOSO moderno.

Si lamenterà sempre dalle *parte*, dicendo *che quello non è il suo fare*, *riguardo all' Azzione*, *che l'Arie non sono per la sua abilità*, *etc.*, cantando in tal caso qualche *arietta* d'altro compositore; protestando, *che questa alla tal Corte*, *appresso il tale gran Personaggio* (non tocca a lui dirlo) *portava tutto l'applauso*, *è gli è stata*

fatta replicare fino a diecisette volte per sera.

. . . . . .

Farà l'*azzione* a capriccio, imperciocchè non dovendo il virtuoso moderno intender punto il *sentimento* delle *parole* non deve formalizarsi veruna *attitudine*, o movimento, e *onorerà* sempre per la Parte, ch'entra la *prima Donna*, o verso il *Palchetto di Musici*.

Tornando *da capo* cambierà tutta l'*aria a suo modo*, e quantunque il *cambiamento* non abbia punto che fare col *basso*, o con li V. V., e convenga *alterare* il *tempo*, ciò non importa, perchè già (come si è detto di sopra) il Compositor della musica è *rassegnato*.

Se il virtuoso rappresentasse una *Parte* di *Prigioniero*, di *Schiavo*, etc., dovrà comparire *ben incipriato*, *con abito ben carico di gioje*, *cimiero altissimo*, *spada*, *e catene ben lunghe*, *e rilucenti battendole*, *e ribattendole frequentemente* per indurre il popolo *a compassione*; etc.

Cercherà *Protezione* di qualche gran *Perso-*

naggio per potersi contrasegnare sul Libro, VIRTUOSO di *corte*, di *camera*, di *campagna*, etc., del tal signore.

. . . . . .

Sbagliando un' *Aria* più d' una volta, o che non avesse applauso, dirà che non è *Aria per teatro*, *che non si puo cantare*, etc., pretendendo, che si muti con dire, *che in teatro li* MUSICI, e non il Maestro di Capella, *devono comparire*.

Farà la Corte a tutte le *Virtuose*, e lor *Protettori*, non disperando per mezzo della *Virtù*... etc., etc.

ALLE CANTATRICI.

In primo luogo dovrà la VIRTUOSA *moderna* incominciare a recitar sul teatro prima di toccar gli Anni *tredici*, nel qual tempo non dovrà saper molto leggere, non essendo ciò necessa-

rio alle VIRTUOSE *correnti*. Per tal effetto dovrà ben tenere a memoria alcune *arie vecchie d'opera, minuetti*, *cantate*, etc., facendosi sempre sentire con le medesime, e non avrà mai *solfeggiato, ne solfeggierà mai*, per non cader ne' pericoli detti di sopra al VIRTUOSO *moderno*.

Dovrà quando venga ricercata dall'impresario per via di *Lettere* non risponder subito, e nelle prime *Risposte* significargli *non poter risolvere così presto, avendo altre istanze* (benchè non sia vero) e risolvendo poi, pretenderà sempre la prima *parte*.

. . . . . .

Farà sempre tornar *da capo l'orchestra* pretendendo che tutte l'*arie* vadano più *tarde*, o più *preste* conforme porteranno i *Passi* suddetti.

Mancherà a molte Prove, mandandovi in cambio la signora *Madre* a far le scuse, la quale per lo più dovrà dire, *Ch' i compatissin mo Signouri, perch' in sta Nott' la Ragazza la n'ha mai psû dormir una gozza*, etc., etc.

. . . . . .

Farà *cadenze* la VIRTUOSA *moderna* di *cento bocconi*, avvertendo (conforme s' è detto di soprà al MUSICO) *di ripigliar fiato più volte*, *ricercar gli ultimi acuti*, *e dar* al *Trillo* la solita *storta* di *Collo;* e ricercata dal Maestro di Capella delle sue *chorde* ne dirà sempre *due*, o *tre* più *alte*, e più *basse*.

. . . . . .

La *prima donna* baderà pochissimo alla *seconda*, la *seconda* alla *terza*, etc., *non l'ascolterà in scena*, ritirandosi nel tempo che canta l'*aria*, *prendendo Tabacco dal Prottetore*, *soffiandosi il naso*, *guardandosi in specchio*, etc..

. . . . . .

Metterà ogni studio la VIRTUOSA *moderna* per variar l'Arie ogni sera, e quantunque le *variazioni* non abbiano punto che fare col *basso*, col *violini unissoni*, o *concertati*, o convenga *non intuonare*, ciò nulla importa, perchè il Maestro di Capella *moderno* già è *sordo*, *e muto*. E quando non sappra la VIRTUOSA che più *variare* studierà di far i Passi ancora nel

Trillo chè ciò solamente resta a sentirsi dalle VIRTUOSI correnti.

Cantando *Duetti* non si unirà mai al compagno, e particolarmente tarderà alla *cadenza* piccandosi di *Trillo lungo*, e dirà di non voler *arie*, che *morano in scena*, desiderando di ricever dal popolo il solito *Eviva*, o *buon viaggio* nell' entrar dentro.

Non leggerà però mai il *Libretto* dell' Opera, imperciocchè (come si è detto di soprà) la VIRTUOSA moderna non deve intenderlo punto, e nel *scioglimento all' ultima scena* sarà ben fatto, *che non badi molto, se metta a ridere*, etc.

Nell' *arie*, e *Ricitativi d'azzione* avverta ben di servirsi ogni sera de stessi *movimenti di mano, testa, ventaglio*, etc., *soffiandosi il naso all' ora solita col bel fazzoletto*, quale per lo più si farà portar dal *Paggio* in qualche scena *di forza*.

. . . . . .

Procurerà d' introdurre in tutte l'arie *preste, patetiche, allegre*, etc., un certo *novissimo Passo* di *semicrome* legate a 3. a 3. e ciò per

sfuggire al possibile la *varietà nel cantare*, che più *non s'usa*, et quanto sarà *più acuto soprano* tanto sarà più facile, che ottenga la prima *Parte*.

Piangerà dirottamente (a motivo d'invidia virtuosa) all' applauso di qualunque Personaggio, *Orso*, *Terremoto*, etc., etc...

AGL' IMPRESARJ.

Non dovrà l'Impresario *moderno* possedere notizia veruna delle cose appartenenti al Teatro, non intendendosi punto di *musica*, di *poesia*, di *pittura*, etc.

Fermerà per Broglio d'amici *Ingegneri di scene*, *maestri di musica*, *ballarini*, *sarti*, *comparse*, etc., avvertendo di usar tutta l'economia in queste *persone* per poter pagar bene i *mu-*

sici, e particolarmente le *donne*, l'*orso*, etc., etc.

. . . . . .

Raccommanderà al Maestro di Capella l'arie *strepitose*, *gaje*, etc., etc., e ciò particolarmente dopo li scene di forza, etc.....

. . . . . .

Protettori delle *virtuose* saranno *attentissimi*, *gelosissimi*, *fastidiosissimi*, etc. etc.

Non s'intenderanno per ordinario punto di musica, accompagnando però sempre le medesime alle *prove* dell' opera con in mano *Parte*, *scaldino*, *scuffia*, *papagallo*, *civetta*, etc., etc.

. . . . . .

Maestri *di bella maniera* delle *virtuose* le faranno cantar sempre *piano*, perchè meglio riescano i *passi*, quali non dovranno punto accordare col *basso*, o co' *stromenti* dell' *aria*. Non baderanno ne a *batutta*, ne a *pronunzia*, ne a *intonazione*, avvertendo che non si rilevi mai da chi ascolta *parola veruna*.

Daranno *lezzione* a tutte in un *modo medesimo*. Scriveranno alla *virtuosa* sopra gran *libro*

i *passi*, e le *variazioni*, avvertendo sopra ogni cosa di fargli ricercare nell' *acuto*, e nel *grave* alquante *chorde* fuori del *naturale*, perchè la *virtuosa* possa pretendere *onorario più avvantaggioso*, etc., etc., etc. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

FIN.

TABLE.

Pages.

Préface. 1

CHAPITRES Ier. — Du Système de l'ancienne École Italienne. 4

II. — De l'École de Gluck. 25

III. — Du Système actuel de l'École Italienne . . 43

IV. — *Benvenuto Cellini.* 55

V. — De l'Administration de l'Académie Royale de Musique. 133

VI. — De la Presse 169

VII. — Destinée des Artistes. 189

VIII. — Du Public. 225

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

Pages.

N° I 245

N° II. 259

N° III. 295

N° IV. 305

N° V 313

Fragments de la Satire : *Il Teatro alla moda*, de B. Marcello. 321

FAUTES ESSENTIELLES A CORRIGER.

Pages 8, ligne 11, tout développement de passions, *lisez* : tout développement de passion.
— 15, ligne 22, *ad attendole*; lisez : *adattandole.*
— 18, ligne 13, *come in quello;* lisez : *come in quelle.*
— 21, ligne 26, *giudicono;* lisez : *giudichino.*
— 26, ligne 11, la seconde partie étoit trop insignifiant; *lisez* : la la seconde partie étoit trop insignifiante.
— 30, lignes 9 et 10, et leur indiquer le sujet; *lisez* : et leur en indiquer le sujet.
— 37, ligne 17, rien n'étoit plus aisé de la réduire à huit; *lisez* : rien n'étoit plus aisé que de la réduire à huit.
— 44, ligne 1, en 1753, *lisez* : en 1752 et 1753.
— 49, ligne 16, *da fine*; lisez : *dà fine.*
— 51, ligne 9, de terminer une scène d'horreur et mille autres choses qui répugnent au bon sens; *lisez* : de terminer une scène d'horreur..., etc., et mille autres choses qui répugnent au bon sens.
— 53, ligne 21, *come un luogo*; lisez : *come il luogo.*
— 58, ligne 22, ce sont des choses; *lisez* : ce sont ces choses.
— 91, ligne 10, triste et banni, *lisez* : triste et bannie.
— 120, ligne 9, à dépouiller cet art, *lisez* : à dégager cet art.
— 192, ligne 20, s'égare ainsi passion; *lisez* : s'égare ainsi par passion.
— 232, ligne 1, qui réunit; *lisez* : qui unit.
— 234, ligne 15, *tanto e*; lisez : *tanto è.*
— 264, ligne 2, pour l'un, *lisez* : pour l'une.

GENERAL BOOKBINDING CO.
TT 308ST 53 005 A 3 6348
QUALITY CONTROL MARK

ML3858
.O77
music

Stanford University Libraries
3 6105 004 263 229

DATE DUE			
~~MAR 8 1 1997~~			
~~SEP 2 2 1997~~			
~~MAR 5 1998~~			

Stanford University Libraries
Stanford, Ca.
94305

MUSIC LIBRARY